

N.S. a. XXVI. n. 1

GENNAIO-GIUGNO 1973

# SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE  
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA



FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
UNIVERSITÀ DI CATANIA  
1973

# SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

Comitato direttivo:

Prof. FRANCESCO BRANCIFORTI - Prof. QUINTINO CATAUDELLA - Prof. CARLO MUSCETTA

Segretario di redazione: Prof. CARMELO MUSUMARRA

N. S. a. XXVI. n. 1

GENNAIO-GIUGNO 1973

## SOMMARIO

### STUDI E SAGGI

|                                                                                |        |
|--------------------------------------------------------------------------------|--------|
| A. J. FESTUCIÈRE, <i>Euripide et les Ménades</i> . . . . .                     | pag. 1 |
| EMANUELE CASTORINA, <i>La lingua di Petronio e la figura di Trimalchione</i> » | 18     |
| MARIO TROPEA, <i>Epigrafi di Giovanni Pascoli</i> . . . . .                    | » 41   |

### CONTRIBUTI E DOCUMENTI

|                                                                                                                |       |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| ROSARIO ANASTASI, <i>Note di filologia greca</i> . . . . .                                                     | » 97  |
| FERNANDO GIOVIALE, <i>Moralismo simbolico e protesta sociale nel Contratto di Eduardo de Filippo</i> . . . . . | » 132 |

### NOTE E DISCUSSIONI

|                                                                                                                    |       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| ANGELICA ESCHER, <i>La dea Iside o della ricerca della verità in Schiller e Novalis</i> . . . . .                  | » 152 |
| DEMETRIO A. KREKOUKIAS, <i>La sopravvivenza di alcune credenze antiche marinarie nel popolo neogreco</i> . . . . . | » 161 |

---

*Direzione e Amministrazione:* Biblioteca della Facoltà di Lettere,  
Università degli Studi, Catania . Telefono 226242

*Prezzi e abbonamenti:* Un fascicolo separato L. 2500; abbonamento annuo L. 4.500. Un fascicolo arretrato L. 4000; annata arretrata L. 8000. Estero aumento del 50%. Versamenti su c/c N. 16/5542 intestato a: Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium - Catania.

## EURIPIDE ET LES MENADES

« Elle dédaigna le va-et-vient de la navette.

Elle dédaigna de demeurer assise près du foyer, à se réjouir de bons dîners avec les autres jeunes filles, ses compagnes.

Mais javelots d'airain et glaive en mains, elle partait combattre les fauves, et les tuait.

Elle gardait les boeufs de son père, bien tranquilles, et elle ne laissait pas le doux sommeil s'appesantir sur ses paupières, quand venait l'aube.

Or un jour où elle luttait seule, sans armes, contre un lion terrible, Apollon au vaste carquois la rencontra.

Aussitôt le voilà qui appelle, hors de son antre, Chiron: ' Viens voir, fils de Philyros, sors et viens admirer le courage d'une femme, son incroyable force, comment, d'un front imperturbable, une jeune fille au coeur supérieur à la peine, combat un lion... Qui l'engendra? De quelle race est-elle issue, elle qui vient habiter les fourrés de ces montagnes couvertes d'ombre? ' ».

Ces vers — extraits de la IXe Ode Pythique (32-60) — décrivent la stupeur du jeune Apollon lorsqu'il vit la jeune Cyrène. Et pourquoi fut-il stupéfait? Pas seulement parce qu'elle se trouvait dans une région sauvage alors qu'elle aurait dû vivre dans sa famille. En vérité, dans la Grèce archaïque et classique, la vie des jeunes filles et des femmes était austère. Les femmes ne prenaient aucune part active dans la vie de la société. Elles ne participaient pas aux fêtes d'Olympie ou de Delphes, ni comme athlètes ni même comme spectatrices. Sans doute elles participaient à la vie religieuse de leurs villes. Dans la *Lysistrata* d'Aristophane, la voix d'une femme se détache du chœur pour chanter fièrement: (638 ss.) « Oyez, vous tous, Citoyens, écoutez-nous: nous nous prononcerons pour le

bien de la ville, et ce n'est que justice, car nous avons été élevées dans ses réjouissances. Dès ma septième année j'étais une *Arrhéphore* » — c'est-à-dire une fille qui portait les symboles d'Athéna lors des grandes processions —. « Lorsque j'ai eu dix ans j'ai été chargée de préparer les mets pour les offrandes aux déesses; puis, vêtue d'une robe couleur de safran, j'ai servi comme petite « ourse » aux *Brauronies* » — c'étaient des filles qui, pour un temps, étaient consacrées à l'Artémis de Brauron en Attique —. « Puis, lorsque je fus devenue un beau brin de fille, je devins une *Canéphore* (portant un panier) aux fêtes des *Panathénées* ». Toutefois ces fêtes ne duraient qu'un jour. Dans la vie quotidienne, les filles et les femmes restaient cloîtrées, les hommes ne devaient pas les voir. Elles n'avaient pas d'amis hommes. Simplement elles tissaient, faisaient la cuisine, et, lorsqu'elles se mariaient, devaient engendrer des enfants, de préférence de vigoureux garçons. C'était une vie monotone, presque méprisable. « Il m'est souvent arrivé de considérer la condition de la femme comme une mauvaise part et d'apprécier son néant », comme le dit un personnage du *Têreus* de Sophocle. Pindare, qui toujours exalte les gloires de ses jeunes héros, n'a jamais eu un mot bienveillant pour la femme. Quant à Périclès, dans le fameux panégyrique aux morts après la première année de la *Guerre du Péloponèse*, alors qu'il s'adressait aux pauvres veuves des soldats tombés au champ d'honneur, il se contente de dire (Thuc. 11, 45, 2): « Si je dois également parler des vertus féminines, me référant à vous, Femmes, condamnées au veuvage, je me résumerai en un bref conseil: Grande sera votre gloire si vous ne vous abaissez pas en-dessous de la condition que la nature a établie pour votre sexe, grande également sera la gloire de celles dont les hommes ne parleront ni en bien ni en mal ». Il est ainsi compréhensible que le grand espoir de la femme soit celui de l'évasion. En vérité, lorsque ce thème est évoqué dans la tragédie grecque, il est



toujours sur les lèvres d'une femme ou dit par le chœur des femmes. Elles rêvent d'ailes appelées à les transporter dans une nouvelle existence. Ainsi les *Suppliantes* d'Eschyle demandent (792 ss.): « Me sera-t-il donné un siège là-haut contre lequel les nuées chargées d'eau se mueront en nuages lourds de neige? Ou encore une falaise lisse et dénudée au point que même les chèvres ne pourraient l'escalader? Ou encore quelque amas sauvage de rochers escarpés, refuge de vautours qu'on ne peut distinguer tant ils se replient sur eux-mêmes dans leur fière retraite? ». Ainsi également Créuse dans l'*Ion* d'Euripide (796 ss.): « Que ne puis-je, à travers l'air fluide, m'envoler vers les astres du soir, loin, bien loin de la terre hellénique! Si grande, si grande est ma douleur, ô mes amies ». Et ainsi encore, pour finir, — et je regrette de ne pouvoir citer tous les passages —, les jeunes filles de Trézène, dans le célèbre chant de l'*Hippolyte* d'Euripide (732-741):

« Ah! Que ne puis-je m'enfoncer jusqu'aux retraites inaccessibles de la terre! Ou bien qu'un dieu me range, oiseau ailé, parmi les bandes qui volent! Ah! Que ne puis-je m'élever jusqu'à la vague des bords Adriatiques et jusqu'aux eaux de l'Eridan (le Pô), où dans les flots empourprés (οἶδμα πατρός cod., mais πατρός est exclu par le dernier éditeur, Barrett), les malheureuses vierges répandent, pleurant sur Phaéthon, les gouttes d'ambre de leurs larmes! Que ne puis-je arriver aux bords où poussent les pommes des Hespérides, les Chanteuses, là où le Maître de la mer aux eaux sombres ne livre plus passage aux matelots..., où s'épanchent des sources d'ambrosie devant le palais où Zeus dort, où une terre divine, donneuse de vie, dispense le bonheur aux dieux! ».

Or bien, ce désir d'évasion trouva, au VIII<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècle, son expression dans la religion de Dionysos, et les dispositions d'esprit de cette religion de l'évasion nous sont admirablement révélées dans les *Bacchantes* d'Euripide. Bien entendu, lorsque Euripide écrivit ce drame — c'est l'une des trois dernières pièces écrites à la cour d'Archélaüs en Macédoine en 407-406, et seulement jouées à Athènes, peu après la mort du poète

(405 avt J.-C.), — la religion dionysiaque, à Athènes tout au moins, était devenue bien tiède. Selon les mots de E. R. Dodds (*Bacchantes*, 2e édition, Oxford — 1960, XXI): « Pendant le cours des siècles qui séparent la première apparition du culte dionysiaque en Grèce, jusqu'à l'âge d'Euripide, ce culte placé sous le contrôle de l'Etat perdit, de ce fait, presque complètement son caractère original ». Les fêtes dionysiaques des Athéniens « étaient des occasions de liesse pour la gaîté rustique à l'ancienne mode des paysans, tels que les Dionysies rurales; occasions également pour de religieuses beuveries telles que la fête des Coupes; ou encore, occasion à Athènes, comme dans les Dionysies citadines, pour une exhibition de la grandeur civique et culturelle de la cité. La raison d'être de ces joyeuses fêtes attiques était, suivant les mots propres de Périclès (Thuc. II. 38. 1): « De permettre à l'esprit de se décharger du labeur »: leur valeur symbolique était plus sociale que religieuse ». Pourtant nous devons tenir compte de ce qu'Euripide n'a pas écrit ce drame à Athènes, mais, ainsi que j'ai dit, en Macédoine où, peut-être, restait-il quelques éléments du culte primitif. En outre nous devons admettre qu'Euripide était un génie, capable de recréer l'esprit, la « Stimmung », de cette ancienne religion.

Qu'advint-il, lorsqu'il vint en Grèce venant de Thrace, et probablement de plus loin encore — peut-être de Lydie ou de Phrygie — de l'esprit de la religion dionysiaque, et du caractère de Dionysos en tant que dieu? C'était le dieu des lieux sauvages. Il prenait ses adeptes essentiellement parmi les femmes. Lors des bacchanales il était accompagné d'une bande de « vierges inspirées » et il les guidait dans les montagnes à travers les forêts.

Là, les filles dansaient à perdre haleine pour arriver au paroxysme de la frénésie. Une fois atteint ce haut degré de la presque démence, elles dépecaient des bêtes sauvages et dévo-

raient la viande saignante. De là le vocable *omophagia*, « le fait de se nourrir de viande crue », pour une partie intégrante du rituel du culte primitif. Telle était l'attraction capitale : perdre conscience de soi, s'évader, oublier dans une merveilleuse hypnose toutes traces du labeur et des souffrances de la vie. S'abandonner hors d'un temple, hors d'un lieu clos, dans l'immensité de la nature, dans les pins surplombant les collines, dans le silence d'un vallon, où la seule présence est celle des bêtes et des oiseaux. Loin des foules, loin de la ville, loin du foyer, loin encore des cris et des langes des enfants, et des tristes plaisanteries, toujours les mêmes, du mari, qui ne vous considère qu'en tant que femelles, loin encore de son accouplement bestial.

Enfin, c'était une religion qui permettait à la femme de réaliser qu'elle était autre chose qu'un corps, en découvrant qu'elle avait une âme.

Et ainsi elles allaient, toujours en groupe (le mot technique est *thiasos*), elles sortaient de la ville, abandonnaient le train-train quotidien de la vie civilisée, réservée aux hommes, comme je disais. Il était évident que la réaction de ces derniers serait brutale. Ceci nous permet de trouver dans les vieilles légendes la répétition d'un thème qui est toujours le même. Dionysos apparaît généralement sous les traits d'un missionnaire étranger (c'est ainsi dans les *Bacchantes*) qui subjugué les femmes, souvent les filles du seigneur local ; le roi chasse le missionnaire, mais se trouve alors frappé d'un anathème : il perd la vue (Lycurgue, un roi de Thrace, dans Homère *Il.* IV, 130 ff.), ou sa raison s'égare et il se noie dans un puits (tel est le cas d'un autre prince de Thrace, Boutès, un parent de Lycurgue, qui avait chassé les ménades de Phitiotis — une région de Thessalie — et les avait repoussées à la mer), ou, pis encore, il est déchiqueté par les femmes de sa propre famille qui dans leur frénésie le prenaient pour une bête sauvage. Telle

est la triste histoire du roi Pentheus de Thèbes, et qui est le thème des *Bacchantes* d'Euripide. Je dois ici retracer brièvement cette histoire.

Pendant l'absence du roi Pentheus, on vit arriver à Thèbes un beau jeune homme, quelque peu efféminé, la tête couverte de boucles blondes.

« On dit qu'il est arrivé un étranger, un charlatan, un enchanteur venu de Lydie, à la longue chevelure tombant en boucles blondes parfumées, aux joues brunes comme vin d'un rouge foncé<sup>1</sup>, aux yeux brillant des charmes d'Aphrodite, qui jour et nuit se mêle à la foule, offrant aux vierges les rites de ses mystères que l'on célèbre au cri de l'évohé ». (233-238)

Il arrive suivi d'une bande d'adoratrices, de « vierges inspirées » comme dit Murray, qui, dans la pièce, formaient le chœur. Dionysos — car c'était lui — et ses adoratrices restèrent à Thèbes, mais de nombreuses femmes de cette ville, parmi lesquelles Agavê, la propre mère de Pentheus, étaient parties pour la forêt. Pentheus, le roi de Thèbes était absent. Voici ce qu'il dit à son retour :

« J'ai été absent de ce pays, mais voici qu'à peine arrivé j'apprends, par toute la ville, d'étranges maux: nos femmes ont quitté leurs maisons par de fausses inspirations, elles se sont élancées vers les forêts de la montagne, où elles célèbrent, par leurs chœurs, ce dieu nouvellement arrivé, quel qu'il soit, Dionysos. Des cratères pleins de vin sont placés au milieu des thiasés, et chacune s'en va se cacher, ici ou là, pour servir au plaisir des mâles: elles se donnent le nom de Ménades sacrifiant à Bacchos, mais au vrai, c'est Aphrodite qu'elles célèbrent avant Bacchos ». (215-225)

Naturellement le roi fut rempli de fureur. Responsable de la loi et de l'ordre, il expédia ses gardes en leur ordonnant d'aller chercher les femmes, où qu'elles pussent être, et de se

<sup>1</sup> Οἶνωρός 236. Plus loin Pentheus lui dira λευχὴν χροιάν ἔχεις 457, mais il s'agit sans doute du reste du corps: un athlète avait le corps bruni par le soleil.

saisir de l'étranger ainsi que des femmes thébaines restées en ville. L'indignation de Pentheus fut bien plus grande encore lorsqu'il vit le vieux prêtre Tirésias et son propre grand-père Cadmus, tous deux revêtus de robes de peaux bigarrées, dansant comme des ivrognes en délire, et sur le point de partir pour la montagne boisée. Après avoir donné ses ordres, Pentheus se retire dans son palais.

Entrée du Choeur pour le premier chant (le nom technique est *Parodos*). Mais laissons à plus tard l'analyse des chants. Pour le présent, il suffit de dire que, le Choeur étant un élément prépondérant de la pièce, les chanteuses dionysiennes ne peuvent être mises en prison. Et, en fait, tel est le cas. Cependant, dans la suite de la pièce, inconséquemment, le roi menace de les emprisonner. Elles restent toujours là. En ce qui concerne les Thébaines, déjà en prison, un premier miracle de Dionysos les libère :

« Quant aux bacchantes que tu fis saisir et emprisonner et que tu as enchaînées dans la prison d'état, elles courent libres par la campagne, bondissant, invoquant le dieu Bromios: d'elles-mêmes les chaînes de leurs pieds se sont défaites, et les verroux des portes se sont relâchés sans qu'aucune mains d'homme les vint toucher ». (443-448)

L'Etranger entre les mains des gardes est maintenant mis en présence du roi qui, entre-temps, est sorti de son palais. Cette première rencontre se résume en une violente dispute entre ces deux fortes personnalités: l'une, un roi fier de sa naissance et de sa noblesse,

« Pentheus, fil d'Agavé, et du côté de son père, fils d'Echion » (507),

l'autre, un faible jeune homme en apparence :

« Eh bien, tu es joli garçon, Etranger, au goût des femmes... Tes longues boucles qui coulent sur ta joue, elles ne viennent pas de la lutte, mais respirent le désir. Et ta peau blanche, tu la soignes; tu ne l'exposes

pas aux coups du soleil, mais la tiens à l'ombre, où tu chasses Aphrodite par ta beauté »; (453-459)

mais il a toute la puissance d'un dieu.

A la fin de cette joute oratoire, Pentheus, à nouveau, donne l'ordre d'enchaîner l'Etranger :

« Hors d'ici, jetez-le là où on entrave les coursiers » (509)

et il ajoute que, désormais, les filles du Choeur seront ses esclaves :

« Quant à ces filles, que tu as amenées ici complices de tes fourberies, je vais les vendre à l'encan ; ou plutôt, ayant enlevé à leurs mains ces tambourins au bruit sonore, je les attacherai au métier à tisser et ferai d'elles mes esclaves ». (511-515)

Maintenant, second chant du chœur (techniquement le « Premier Stasimon »), à la fin duquel un tremblement de terre secoue les piliers du palais et Dionysos resurgit de sa prison, seul, libre de tous liens et triomphant. Tout est possible à un dieu, de sorte qu'il a fait un nouveau miracle pour obtenir sa libération. Le pauvre Pentheus demeure aussi inflexible qu'avant. Il redevient à nouveau fou furieux et se jette sur l'Etranger. Mais cette nouvelle rencontre aura une fin inattendue. Pendant ce conflit, entre un messager venant de la montagne boisée, disant qu'il a vu les femmes thébaines, et que leur comportement est extraordinaire. Il lui a semblé qu'elles étaient douées de pouvoirs surnaturels. Lorsque les montagnards tentèrent de s'emparer d'elles,

« les voilà prises de folie, qui à deux mains, sans armes, déchirent les taureaux. Elles bondissent jusqu'aux plaines au pied du Cithéron, pénètrent dans les demeures, enlèvent les enfants. Ce qu'elles portent sur les épaules, sans aucune attache, y reste fixé. Du feu, mêlé à leurs cheveux, ne les consume pas. On leur lance des javelots, elles ne saignent pas. Mais c'est elles qui, rien qu'avec leurs thyrses, blessent les ennemis qui les poursuivent. Tout cela ne peut se faire sans qu'un dieu les assiste, οὐκ ἄνευ θεῶν τινος » (résumé de 743-764).

Dès lors le messager conseille au roi de recevoir à Thèbes le nouveau dieu avec tous les honneurs. Mais celui-là ne veut rien savoir. Il se rendra lui-même armé de pied en cap au Cithéron pour en chasser les femmes. Dionysos se rend compte alors de la possibilité d'une victoire éclatante sur Pentheus. Il le leurre, lui fait croire qu'il peut le conduire à un endroit d'où il pourra voir les bacchantes et leur comportement.

« Oui » dit Pentheus.

« Je les regarderai, caché dans les buissons ». (816)

« Non, dit l'Etranger, elles ne tarderaient pas à te découvrir. Il vaut mieux le faire ouvertement. Mais, tout d'abord, tu devras revêtir une robe dionysiaque et te comporter en fidèle; tu auras à tenir à la main l'attribut dionysien, le *thyrsos*. Tu devras ceindre le bandeau dionysien, la *mitra*, et laisser tomber sur tes épaules la peau de faon dionysienne. Ainsi paré de tous les symboles rituels, tu n'effraieras pas les bacchantes; tu seras alors à même de les contempler à loisir ». Pentheus, comme en état d'hypnose, accepte de faire tout ce qu'on lui dit. Alors tous deux se retirent au palais pour procéder à l'équipement du roi.

Retour du Choeur pour un troisième Stasimon.

A son tour Pentheus revient en scène déguisé en bacchant. Mais il est ensorcelé et il est perdu. Et il est perdu, parce que, du fait de son travesti rituel, il a perdu toute personnalité: il voit deux soleils, deux Thèbes, une double rangée de murailles ceinturant la ville, l'Etranger transformé en taureau sauvage. Il se sent lui-même un jouet entre les mains de cet homme. Et dans cet accoutrement, complètement ahuri, il part — suivi de Dionysos — pour se diriger vers les montagnes où il sera mis en pièces par sa propre mère. L'intrigue en soi est terminée. Après le départ des deux personnages, le choeur entonne un quatrième chant; puis, revient de la montagne un

messenger qui relate la fin tragique du roi. Ensuite est jouée la scène la plus atroce : Agavê, complètement folle, arrive de la montagne ; elle semble prodigieusement heureuse et porte en ses mains la tête de Pentheus ; elle se figure que c'est la tête d'un jeune lion et, en extase, elle chante :

« Je l'ai pris sans filets, ce jeune rejeton d'un sauvage lion. Regardez-le-D'où vient-il, dis-tu ? — Le Cithéron l'a vu mourir. — Qui l'a frappé ? — A moi l'honneur ! « Heureuse Agavé ! » dira-t-on dans les thiasos ». Et plus loins : « Mange-le avec moi ! — Que je le mange, malheureuse ! — C'est un tout jeune bouvillon. Un poil tendre fleurit encore, sous la tête, à son menton ». Plus loins encore : « Joie pour moi ! Grands, grands, magnifiques sont les exploits que j'ai accomplis ». (1.173-1.199)

La suite de la pièce ne nous intéresse pas : comment Cadmus revient avec le corps de Pentheus ; comment, peu à peu, Agavê reprend conscience ; comment, désespérée, elle part, seule, ne sachant où aller — elle n'a plus de foyer — en tout cas, de plus en plus loin, loin du Cithéron, et de tous ses souvenirs.

Il faut maintenant revenir au destin et au comportement des Ménades, ainsi qu'il est établi dans les chants et dans les deux comptes rendus des messagers. Nous nous trouvons en présence d'un trait caractéristique. D'une part, dans l'ensemble de la pièce d'Euripide, on trouve les comportements traditionnels de sauvagerie qui sont communément attribuées au culte dionysiaque d'origine ; mais, d'autre part, Euripide ajoute une note nouvelle de paix, de sérénité, presque de pureté, qui est pratiquement inconnue dans cette vieille religion — d'où sujet d'étonnement pour le premier messenger qui a vu les bacchantes dans la montagne.

Ce qui est très intéressant c'est que nous pouvons découvrir chacun de ces deux aspects — toujours séparément — dans les peintures de diverses poteries. Mais si nous venons à étudier l'évolution de la peinture décorative représentant les Mé-



nades, nous découvrons que, dans le dernier quart du VI<sup>e</sup> siècle et la première partie du Ve, les Ménades respiraient « un feu ravageur » selon l'expression de Dodds (*l. c.*, p. XXXV), cependant qu'au fur et à mesure où nous avançons dans le cinquième siècle jusqu'à l'époque des *Bacchantes*, « la bestialité et l'extase sauvage de la période antérieure se calment..., pour donner jour à un idéal d'une beauté calme et mélodieuse » (Dodds, *ib.* p. XXXVI). Le moment est venu de résumer brièvement cette remarquable correspondance.

Tout d'abord la *férocité* : nous y trouvons une courte allusion dans la Parodos :

« Quelle douceur quand sur les monts, se détachant du thiasé en course, on s'écroule épuisé à terre, vêtu de la nébride sainte, *avide de se repaître du sang d'un bouc, du festin délicieux de sa chair crue*, puis qu'on s'élance vers les monts de Phrygie, de Lydie, et que le chef des danses est Bromios lui-même, évoqué ». (134-141)

« Du festin délicieux de la chair crue », (ὀμόφαγον χάριν). c'est, vous pouvez vous en rendre compte, l'expression adéquate pour relater l'action de dévorer de la chair saignante. Mais, en fait, nous n'avons ici qu'une allusion fugitive à une coutume vieillie et périmée, et bien que cette allusion soit parfaitement normale dans un chant de caractère rituel, elle ne veut pas dire que les bacchantes dévoraient effectivement de la chair crue. En vérité, lorsqu'elles étaient poursuivies par les montagnards, on nous dit qu'elles mettaient le bétail en pièces, mais ne le mangeaient pas pour autant :

« Nous donc, nous prîmes la fuite, et échappâmes ainsi aux mains déchirantes des Bacchantes. Mais elles, elles se jetèrent sur nos boeufs qui broutaient la prairie, sans armes, de leurs seules mains. On eût pu voir l'une soulever de ses mains écartées une lourde vache mugissante, d'autres dépeçaient des génisses. Partout vous eussiez-vu côtes, sabots fourchus, projetés ça et là; il y en avait qui, suspendus aux pins, laissaient s'égoutter du sang. Des taureaux furieux et la corne en arrêt gisaient sur le sol devant vous, terrassés par les mille mains de simples jeunes filles ». (734-745)

Ceci en soi est assez sauvage. Mais plus abominable encore est la narration que fait le second messenger sur la mort de Pentheus. Dionysos avait accroché le roi aux branches d'un pin afin que toutes les Ménades puissent le voir. Et alors, comme si une voix descendait du ciel, il leur cria :

« O jeunes filles, je vous amène celui qui se riait et de vous et de moi et de nos mystères. Eh bien, châtiez-le maintenant! » (1.079-1081)

Les Ménades lancent d'abord, sans effet, différents projectiles sur cette cible vivante. Puis, sur l'ordre d'Agavê, elles entourent l'arbre pour le secouer violemment.

« Et mille mains alors s'attaquèrent au sapin et l'arrachèrent avec ses racines. Pentheus était assis là-haut. Tout du haut il tombe à terre sur le sol, et il gémit, et il ne cesse de gémir. Car il avait compris que son fin était proche ». (1.109-1.113)

Horreur en vérité! Car elles étaient là toutes ensemble, à écarteler le pauvre garçon. Il supplie sa mère :

« Maman, c'est moi, ton fils, Pentheus, que tu as enfanté dans la maison d'Echion. Aie pitié de moi, Maman, ne me tue pas, ne tue pas, pour mes fautes, ton propre fils ». Mais elle, crachant de l'écume, les yeux révoltés, n'ayant plus ses esprits dans l'état normal, était possédée par Bacchos et ne l'écoutait pas. Elle prend des deux mains son bras gauche et s'arcboutant du pied au flanc du malheureux, elle lui arracha l'épaule, mue non pas par sa seule force, c'est le dieu qui donnait à ses mains leur pleine vigueur ». (1.118-1.127)

Toutes les femmes s'en mêlèrent.

Lorsque tous ses membres furent arrachées, Agavê se saisit de la tête de son fils, l'empala sur un épieu et — comme nous l'avons dit — la porta en triomphe jusqu'aux murs de Thèbes.

Ceci représente la férocité traditionnelle dans le drame d'Euripide. Vous devriez le lire vous-mêmes, sinon en grec, tout au moins dans la remarquable traduction de Gilbert Murray.

Après l'avoir lue, Bertrand Russel écrivit à ce dernier (*Autobiographie* 150 s.): « J'ai lu et relu les Bacchantes et elles me paraissent maintenant ... encore bien plus merveilleuses que n'importe quelle des autres pièces que je connais, sauf peut-être Hamlet et le Roi Lear ».

Il reste maintenant à montrer le nouvel aspect, celui qui n'est pas fondé sur la tradition et qui fait ressortir le *calme*, la *sérénité* et la *pureté* qu'on trouve non seulement dans le drame, mais dans la décoration des poteries; ceci dans la dernière partie du Ve siècle. Nous pouvons l'apprécier dans différents chants de la pièce, plus particulièrement lors du premier et du troisième *stasimon* qui se trouvent être, après la *parodos*, le second et le quatrième chant du Choeur. Etant donné que nous sommes limités par le temps, je me bornerai à vous expliquer seulement le premier de ces deux chants.

Après la *parodos* le roi a ordonné de ligoter l'étranger. Les premiers mots de ce *stasimon* sont d'implorer les puissances célestes pour que soit appliquée la loi divine — « Sainteté reine des dieux, Sainteté qui de tes ailes d'or effleures la terre » (370-372) — afin de punir Pentheus, le roi impie, de sa brutalité. Le choeur chante ensuite la bonté du nouveau dieu: son règne consistera à faire danser ses sujets, à leur faire aimer la musique, le son des flûtes, et à « mettre fin à leurs ennuis » (378-381). Puis viennent des stances admirables en grec, courtes phrases très simples aussi candides que le babil d'un enfant, mais, hélas, parfaitement intraduisibles.

Des bouches qui n'ont pas de frein,  
De la folle impiété,  
Le terme est toujours misère.  
Mais la vie calme et tranquille,  
La vie où l'on reste sage,  
Reste fixe à l'abri des vagues  
Et maintient debout les maisons.  
Bien qu'ils soient loin dans l'éther,

Ils voient ce que font les hommes,  
 Les Ouranides.  
 L'esprit fort n'est pas sagesse,  
 Ni sagesse vouloir plus qu'un homme.  
 Brève la vie! Alors, alors,  
 Si tu poursuis trop grandes choses,  
 Ce qui est là, tu le manques ». (386-390)

Et nous retrouvons de nouveau le thème de l'évasion.

Et pourquoi? Parce que le Maître est enchaîné, parce que les Femmes du Choeur se sentent perdues, dans une contrée hostile et parce que, se souvenant des joies d'antan, elles ne peuvent refréner leurs désirs. Et ainsi elles se lamentent.

« Oh! vers Kyros,  
 L'île d'Aphrodite,  
 Où règnent ceux qui consolent les mortels,  
 Les Amours!

Oh! vers Pharos (Reiske: Paphos cod.),  
 Là où, sans pluies,  
 Les cent bouches du Fleuve Barbare  
 Fécondent la terre!

Oh! vers la ravissante Piérie,  
 Séjour des Muses,  
 Vers le penchant sacré du Mont Olympe!  
 Là-bas, là-bas, Bromios, Bromios,  
 Chef des Bacchantes, dieu Evohé,  
 Conduis-moi.  
 Là-bas les Grâces, là le Desir,  
 Là-bas il est permis à tes Bacchantes,  
 De pratiquer sans crainte leurs rites saints.

Notre dieu, le fils de Zeus,  
 Trouve sa joie dans les fêtes.  
 Il aime la Paix, celle qui donne l'opulence,  
 La déesse nourricière des garçons.  
 Egalement, au riche au pauvre,  
 Il donne de connaître  
 La joie du vin qui chasse les chagrins.  
 Il hait qui ne goûte ce plaisir:  
 Et le jour, et les douces nuits,  
 De mener au calme sa vie. (402-426)

Ainsi donc, dans la seconde antistrophe, nous retournons au thème du début, celui de la paix: « *Le daimon* (dieu), le fils de Zeus (c'est-à-dire Dionysos), aime les fêtes; il aime aussi la paix, la richesse et ce qu'elle procure » — une statue à Munich montre Eirènè, la déesse qui élève les enfants, tenant dans ses bras le jeune Plutos —.

Dionysos donne également aux riches et aux pauvres la joie innocente du vin, οἶνον τέρψιν ἄλυστον (423). Ainsi dit, en toute simplicité, Euripide. Et il rejoint un autre grand poète, son compatriote Aristophane, qui dans des vers délicieux de la *Paix*, a chanté lui aussi les joies innocentes de la vie à la campagne (1130-1159): « Je n'ai point plaisir aux batailles: ce que j'aime, moi, c'est au coin du feu de boire, avec quelques bons compagnons, après avoir allumé le plus sec de mon bois, des souches arrachées en été; et alors de griller le poids chiche, de faire rôtir le gland de hêtre... Car il n'y a rien de plus doux, quand une fois les semailles sont faites et qu'il tombe une pluie fine, que d'entendre un voisin vous dire: « Dis-moi donc, qu'allons-nous faire, Comarchidès? — Eh bien à moi, mon idée, c'est de boire un bon coup, pendant que le dieu nous fait du bien. Allons, femme, rôtis-nous trois chénices d'haricots, et mêles-y des grains de blé, et tire du grenier des figues... Et qu'on crie à Charinadès de venir boire avec nous, puisque le dieu nous est propice et qu'il donne aide à nos labours ».

Simple joie, d'autant plus goûtée, qu'au temps de la *Paix*, Athènes sortait à peine de la guerre (421) et qu'au temps des *Bacchantes* (407/6) elle était en pleine guerre, et qu'on n'entendait, dans Athènes, que le bruit de procès et de rivalités.

Tel est donc le motif de ce premier stasimon: une vie simple, la paix, le repos et le quiétisme. Et ce motif, nous le trouvons encore dans la relation du premier messenger, ce brave rustre qui en est parfaitement étonné. Le roi a accusé les Ménades de se cacher dans les montagnes pour s'enivrer et vivre dans

da débauche (221-225). Mais ce que le pâtre a pu voir n'est pas du tout cela :

« Toutes elles dormaient, leurs corps à l'abandon; les unes s'appuyaient à la chevelure d'un pin; d'autres, sur des feuilles de chêne, leur tête reposant au hasard sur le sol, étaient là toutes sages, non pas, comme tu dis, ivres de vin et du bruit de la flûte ni s'isolant au fond des bois à la chasse d'Aphrodite ». (683-688)

Or, je le répète, tout cela est bien étrange. Comment est-il possible de mélanger, dans la même pièce, la plus féroce sauvagerie et la soif d'une vie simple et paisible? Car, en fait, nous pourrions pratiquement appliquer ici la parole de la Bible: « *in simplicitate cordis mei laetus obtuli universa* » (I Paral. 29, 17) ».

Lors d'une autre conférence, faite à Upsala il y a bien des années<sup>2</sup>, je tentais de montrer que la férocité des Bacchantes était un souvenir des traits traditionnels du culte dionysiaque, et que leur esprit de paix n'était qu'une addition personnelle d'Euripide. Mais ceci n'explique pas l'évolution parallèle que l'on retrouve dans les décorations peintes sur les poteries.

Comment se fait-il qu'à la fin du Ve siècle, sur les vases, les Ménades soient représentées dans des attitudes paisibles? J'ai tendance à croire que nous devrions rechercher un lien entre cette évolution et la disposition d'esprit qui régnait à Athènes à cette époque — disons environ 415/405 —, disposition que nous observons dans les « *Oiseaux* » d'Aristophane (414) qui en sont un excellent et charmant témoignage. Cette pièce est par excellence une sorte d'évasion. Selon les mots mêmes de G. Murray (introd. à sa traduction): « évasion au moyen de l'imagination, évasion dans un monde sans souci, bien loin d'une ville lasse des guerres, lasse de ses impôts, de ses taxes, de ses

<sup>2</sup> Reproduite dans le petit volume *De l'essence de la tragédie grecque* (Paris, éd. Montaigne, 1969).

règlements, de ses interdits et de leurs amendes, lasse enfin de la turbulence exacerbée du peuple. Fuir l'humanité, la foule ' si faiblement vivante ', ombres poursuivant des ombres, peinant tant et ne produisant rien; probablement fuir loin des dieux qui avaient la prétention de régenter le monde et qui, au fond en faisaient bien peu de cas ». L'évasion donc obsédait la pensée de l'époque. Nous la trouvons dans les « Oiseaux »; nous la trouvons également dans les peintures ornementales des poteries représentant les Ménades; nous la trouvons encore dans les *Bacchantes*; et encore, également, dans la dernière pièce de Sophocle, l'*Oedipe à Colone*, qui est pratiquement contemporaine des *Bacchantes* (401). Car le vieil Oedipe, l'Oedipe aveugle, sait qu'en venant à Athènes il y trouvera son sommeil éternel. Il sait également qu'après ses peines et ses misères il trouvera un havre de paix.

« Qu'il soit heureux, sur une mer démontée, celui qui a pu fuir la tempête et trouver le port ». Ainsi chante le chœur des *Bacchantes* dans le troisième stasimon (902 s.). La paix peut être rencontrée dans le sommeil, mais, en vérité, elle n'existe que dans le sommeil éternel.

Toutefois, elle peut également se rencontrer dans la communion avec un dieu qui trouve son plaisir dans les joies simples, qui vous guide à l'orée d'un bois où vous vous étendez dans l'herbe, où vous n'entendez plus que le chant des oiseaux et le bruissement des insectes, d'où vous pouvez apercevoir parfois la silhouette gracieuse d'un faon, et où vous vous abandonnez dans le silence et la sérénité de notre mère, la terre.

Ceci me semble être l'esprit des chants étranges des *Bacchantes* et du dernier style des peintures que l'on découvre sur les poteries.

A. J. FESTUGIÈRE

## LA LINGUA DI PETRONIO E LA FIGURA DI TRIMALCHIONE

Nella recensione <sup>1</sup>, peraltro benevola, d'un nostro lavoro petroniano <sup>2</sup>, Marina Conti ci attribuisce stranamente l'intenzione di far discendere dall'originalità della lingua di Petronio « la datazione dell'opera e l'esclusione dell'epoca neroniana », mentre noi a più riprese abbiamo sostenuto il contrario: « Sulla questione linguistica hanno veramente ragione gli unionisti » (pag. 25); « La questione della lingua è irrilevante ai fini della datazione del *Satyricon* » (pag. 66); « [L'uso di clausole accentuative] non significa necessariamente che siamo nella seconda metà del II o nel III secolo d.C.: significa solo che siamo in pieno *sermo vulgaris*, quale esisteva anche nel I secolo; non per nulla il Di Capua, nel suo stesso lavoro sulle clausole petroniane, continua a ritenere Petronio dell'età di Nerone » (pag. 72); « Per quanto riguarda la lingua, l'*Apocolocyntosis* e il *Satyricon* potrebbero essere coetanei » (pag. 74); « Basta il fatto che alcune parlate, o brani di parlate [dell'*Apoc.* di Seneca], corrispondano al *sermo vulgaris* del *Satyricon*, e che — per contro — Encolpio o Eumolpo conoscano la lingua letteraria, per impedire di considerare determinante, ai fini della data, la questione della lingua di Petronio. Se noi riteniamo che il *Satyricon* sia stato scritto, molto probabilmente, mez-

<sup>1</sup> In « Riv. di Cult. Class. e Medioev. » 1971, pp. 203-5.

<sup>2</sup> PETRONIO ARBITRO, *Dal « Satyricon »*, a cura di E. C., Bologna 1970.



zo secolo dopo la morte di Nerone, tale sommessa convinzione (che non dimentica la precarietà di molti argomenti controversi) è fondata solo su elementi storico-letterari » (pag. 84).

Sintetizziamo anzitutto quanto, in quel lavoro <sup>3</sup>, abbiamo notato sulla questione della lingua, con particolare riferimento a Trimalchione, la cui caratterizzazione qui c'interessa più da vicino.

La lingua di Trimalchione appartiene a una categoria intermedia <sup>4</sup>, fra quella dei personaggi colti (o relativamente tali), come Encolpio, Ascilto, Agamennone, Eumolpo, i quali usano una lingua letteraria, anche del *sermo familiaris*, con le più classiche clausole metriche, e quella dei colliberti, i quali usano il *sermo vulgaris*, in modo variamente accentuato secondo le caratteristiche individuali. Trimalchione, da parte sua, ha cercato di seguire (come oggi si direbbe) un corso di studi, ma... ha lasciato a metà: sicché adopera un misto di linguaggio erudito, a volte pretenzioso, e insieme plebeo: un *sermo familiaris* che si alterna spesso col *sermo plebeius* e col *sermo rusticus*. Lo stesso Dell'Era <sup>5</sup> rileva che Trimalchione « si innalza al di sopra del livello linguistico degli altri liberti: declama in versi (anche se talvolta con risultati zoppicanti), ostenta cultura, conosce e adopera a proposito termini specializzati medici o retorici come *anathymiasis* (47,6) e *peristasis* (48,4), è il solo dei liberti ad usare il raffinato *atque* (59,2) e ad esser capace di cadenze eleganti... (75,10) ». Egli, anzi, « spesso si sforza di mantenere un livello elevato di linguaggio » <sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Nel cap. « La questione della lingua », pp. 66-84.

<sup>4</sup> Diversamente, ma solo in apparenza, il recente studio di A. DELL'ERA, *Problemi di lingua e stile in Petronio*, Roma 1970. (Una varietà di linguaggio in Trim. nota anche P. SOVERINI, in « Boll. St. Latini » III, 1973, p. 129 n. 31; cfr. anche p. 124 n. 1, ove si sottolinea, per la *Cena*, « il forte intento di caratterizzazione volgare dei liberti, che è elemento dominante in quell'episodio »).

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 41.

<sup>6</sup> Così ancora il DELL'ERA, *op. cit.*, p. 36.

Naturalmente occorre tener conto <sup>7</sup>, oltre che del carattere del singolo personaggio, anche dell'influsso linguistico che esercitano l'uno sull'altro quanti vivono nello stesso « circolo » (se così può chiamarsi quello di Trimalchione): è molto importante, ai fini della caratterizzazione artistica, anche il tono (che è sempre individuale) dei vari discorsi: esso, anzi, finisce col contare più delle stesse divergenze linguistiche.

Encolpio, ad es., usa comunemente il *sermo familiaris*, che è pur sempre un aspetto della lingua letteraria, usato dagli autori più classici in determinati « generi » (come Cicerone nelle *Lettere* e Orazio nelle *Satire*); quando egli usa vocaboli o costrutti del *sermo vulgaris*, si ha un'eccezione dovuta all'influsso dell'ambiente: « oltre i due terzi — ha computato il Dell'Era <sup>8</sup> — ricorrono nella *Cena*, nella quale contiamo meno di un terzo delle parole del personaggio: indizio questo evidente dell'attrazione che l'ambiente esercita sulla lingua del narratore ».

Eppure, come a suo tempo abbiamo notato <sup>9</sup>, nel solo inizio della *Cena* (capp. 26-30) Encolpio usa periodi di media lunghezza (non certo brevi come nel *sermo vulgaris*), conclusi *s e m p r e* da clausole quantitative classiche: 10 volte il cretico-trocheo (13 considerando il peone come cretico impuro); 7 il dispondeo; 5 il dicoreo; 2 il dicretico (3 considerando il peone); 2 la clausola eroica; una volta il trocheo-cretico (3 col cretico impuro) <sup>10</sup>. Per contro, le clausole ritmiche della par-

<sup>7</sup> Cfr. il nostro lavoro cit., pp. 66-67 e la relativa bibliografia.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 31.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, pp. 67-69.

<sup>10</sup> Un metodo che potremmo definire eclettico segue uno specialista come F. DI CAPUA, *Il ritmo prosaico in Petronio*, in « Giorn. ital. di filol. », I, 1948, pp. 37 ss. Egli considera a volte in Encolpio clausole accentuative (proprie del *sermo vulgaris* e del tardo latino, fino a Medioevo inoltrato) clausole che sono anche quantitative e che, in un linguaggio letterario qual è anche il *sermo familiaris* adoperato da Encolpio, debbono essere ritenute esclusivamente quantitative, essendo puramente casuale la coincidenza degli accenti tonici con gl'ictus.

lata dei liberti sono tipicamente accentuative, *ché* manca anche, per così dire, lo spazio necessario alle clausole metriche, data l'estrema brevità dei periodi e degli stichi: lo ha subito notato il Thomas<sup>11</sup>, il primo studioso che si sia occupato delle clausole in Petronio.

Non occorre sottolineare ulteriormente la fondamentale dicotomia (se in qualche modo si isola Trimalchione) della lingua del *Satyricon*: solo evitando di distinguere i casi normali da quelli eccezionali — il che non sembra lecito — si può giustificare l'errore di quanti hanno ritenuto unitaria la lingua di Petronio. Ma lo stesso Thomas<sup>12</sup>, che ammette la dicotomia linguistica e la necessità di distinguere fra clausole metriche e ritmiche, alla fine ha negato la possibilità di tale distinzione: « Dovunque la fine di frase è sostanzialmente la stessa; le stesse clausole ritornano con monotonia, anche là dove non le si attendeva ». È vero, invece, che nella lingua dei colliberti troviamo solo clausole accentuative<sup>13</sup>, oppure nessuna clausola<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> É. THOMAS, *Pétrone, L'envers de la société romaine*, 2<sup>a</sup> ed., Paris 1902, pp. 191-2, che osserva precisamente: « Primo ostacolo che s'incontra nella stessa formulazione d'una regola: sappiamo che le frasi molto brevi sono escluse dall'osservazione... E poiché il popolino si esprime proprio così, i tre quarti della *Cena* e una buona parte del resto, a causa di tale esclusione, ci sfuggono ». E aggiunge: « Veramente, in tutti questi passi, non abbiamo bisogno di attendere una fine di frase per capire che era un liberto che parlava ».

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 192.

<sup>13</sup> Si sa che queste clausole del *cursus* latino-volgare, e poi medievale, derivano da fondamentali clausole quantitative, private ormai d'ogni valore prosodico: il *cursus tardus* dal dicrotico, il *planus* dal cretico-trocheo, il *velox* dal cretico+dispondeo (o ditrocheo), il *trispondaicus* (contrariamente a quanto indica il nome) da un peone+spondeo. Sicché nessuna clausola accentuativa è « tronca », nessuna è « sdruc-ciola » (a meno che non sia preceduta da un altro elemento « sdruc-ciolo », come nel *cursus tardus*): sono quasi tutte piane, spesso formate da bisillabi preceduti da altri bisillabi, i quali, come nota il Di CAPUA, art. cit., p. 43, danno al discorso « un'andatura piuttosto popolare » e il ritmo delle forme proverbiali.

<sup>14</sup> Nel nostro lavoro cit., p. 72, abbiamo notato che nel breve discorso di Dama (cap. 41,10-12) si trovano otto punti fermi e due pause minori in sole 43 parole (due pause per ogni rigo) e che nel successivo discorso di Seleuco (cap. 42,1-7) sussistono ben 20 pause forti, più 6 abbastanza notevoli, in sole 19 righe (155 parole in

Anche nell'*Apocolocyntosis* di Seneca troviamo, ben distinte, clausole metriche (quando si usa il *sermo familiaris*) e clausole del *cursus* (quando l'autore fa parlare taluni personaggi in *sermo vulgaris*). Nel solo discorso di *Febris* (cap. 6,1) troviamo ben 16 clausole accentuative, con appena tre eccezioni<sup>15</sup>: una frequenza maggiore che nella favola petroniana del lupo mannaro. Né può obiettarsi che a volte si tratta di semplici apparenze, cioè di pure coincidenze di accenti in clausole effettivamente quantitative (il che sarebbe ugualmente significativo: non da altro è nato il *cursus*): la stessa obiezione potrebbe valere per il racconto di Nicerote.

Ma veniamo a Trimalchione, per il quale esiste, anzitutto, il problema della provenienza, e quindi del significato del nome: se, come sembra, egli proviene dall'Asia Minore, *Malchio* (cognome molto diffuso fra i latini) potrebbe venire da *μαλ-χός*: Trimalchione si vanterebbe, in tal caso, di chiamarsi... «Tre volte rammollito», il che contribuirebbe a caratterizzare ancor più umoristicamente il personaggio<sup>16</sup>: egli si vanterebbe

---

tutto): in Dama, una media di cinque-sei parole (in buona parte bisillabi e monosillabi) per ogni pausa forte; in Seleuco, lo stesso (con parole ugualmente brevi): manca ogni condizione per parlare di clausole, le quali dovrebbero occupare (come dice il termine stesso) le sole sillabe finali — non già metà, o più di metà delle sillabe — fra una pausa forte e l'altra. Più opportunamente, il Di Capua distingue in simili discorsi le clausole accentuative, non soggette ad alcuna esclusione. Nel racconto del lupo mannaro (capp. 61-62), svolto da Nicerote con parlata tipicamente popolare, non solo non si trova un *cursus* ininterrotto, ma contro poco più di 80 clausole accentuative (ottenute adottando nei limiti del possibile iati, dieresi e sineresi, e considerando enclitici ove possibile i monosillabi finali, sì da ottenere il *cursus tardus*), ben 25 volte lo stico è senza *cursus*, compreso (il che è altamente significativo) lo stico finale (*iratos habeam*) di tutta la narrazione, anche se si volesse applicare una improbabile sineresi e ritenere *habeam* bisillabo (cfr. il nostro lavoro cit., pp. 72-74, ove il brano è analizzato).

<sup>15</sup> Cfr. ancora, su ciò, la nostra op. cit., p. 74, ov'è l'analisi del brano.

<sup>16</sup> Diversamente molti studiosi: ricordiamo qui il recente notevole studio di J. P. SULLIVAN, *The «Satyricon» of Petronius*, London 1968, p. 151, n. 2, per il quale il nome verrebbe dalla radice semitica (v. *infra*) e significherebbe, in inglese, qualcosa come «Mr. Trelord».

d'un nome... di cui non conosce il reale significato. Questa interpretazione, a preferenza d'una possibile derivazione semitica per cui il nome significherebbe « Tre volte potente », è suffragata da un epigramma di Marziale (III 82), dove un tal Zoilo (protagonista d'un banchetto simile a quello di Trimalchione) viene soprannominato *Malchio*, cioè, appunto, « rammollito » (come tutti coloro che banchettano in quel modo). Ma la questione del nome e dell'origine di Trimalchione ha scarso peso sulla lingua che gli fa parlare Petronio: le sue parlate « plebee » rivelano, per lo più, la rozzezza dell'uomo, non la sua origine asiatica.

Solo quando parla agli ospiti, da lui ritenuti illustri intellettuali, Trimalchione si sforza di non apparire triviale. Mirabilmente ha colto questo aspetto il Maiuri<sup>17</sup>, proprio per un passo della *Cena* (cap. 47, 1-6) ritenuto fra i più volgari, solo perché sfiora argomenti maleodoranti: « L'invito che Trimalchione, di ritorno dalla lunga sosta nel 'necessario' (come direbbe un novelliere del Cinquecento), fa ai convitati... è giudicato generalmente come una mancanza di riguardo verso gli ospiti... Eppure proprio qui Petronio ha dato la pienezza della sua finissima arte di umorista e del suo buon gusto, da reggere il confronto con le pagine più umoristicamente castigate, in materia intima, dello Sterne. Trimalchione parla per sottintesi (*sua re causa facere*), si appella a Giove (*hoc solum vetare ne Iovis potest*), ai medici (*et medici vetant continere*) e, con un risolino di malizia, accenna a Fortunata quale causa di qualche ingrato risveglio notturno (*rides, Fortunata, quae soles me nocte desomnem facere?*): ma non c'è la menoma parola sconcia nel suo confidenziale discorso (*nec tamen in triclinio ullum vetui se facere quod se iuvet*), e quando, alla fine, offre più apertamente maggiore comodità d'igiene corporale, l'accento

<sup>17</sup> A. MAIURI, *La Cena di Trimalchione di Petronio*, Napoli 1945, pp. 37-38.

è riguardoso e, per quanto fatto tra uomini, direi quasi delicato». Ben altrimenti, infatti, descriverà Petronio analoghe volgarità presso Crotone (cap. 117, 12-13): *Nec contentus maledictis* [scil. *Corax*] *tollebat subinde altius pedem, et strepitu obsceno simul atque odore viam implebat. Ridebat contumaciam Giton et singulos crepitus eius pari clamore prosequabatur.*

L'umorismo, che scaturisce dal contrasto fra le esortazioni forbite e il contenuto assai meno elevato di tali frasi, si ritrova nel discorso solo apparentemene garbato col quale l'anfitrione fa il suo ingresso nella sala (cap. 33,1): « Amici — disse — non mi garbava ancora venire nel triclinio, ma, per non procurarvi altro indugio con la mia assenza, mi son privato d'ogni piacere. Permettetemi almeno di finire il giuoco »<sup>18</sup>. L'iniziale *nondum mihi suave erat* è rilevato anche dal Marmorale<sup>19</sup> come « frase pretenziosa », ch  *absentivos* (= *absentivus*) per *absens* (usato quest'ultimo al cap. 71,12 alla fine d'un discorso ancora pi  « pretenzioso ») rivela ben presto l'impasto popolare; cos  il successivo *permittitis* in luogo del futuro (se non, addirittura, del congiuntivo esortativo), bench  sia notevole anche il passivo *finiri lusum*, a conferma d'un linguaggio ibrido fin dall'inizio<sup>20</sup>.

Il secondo intervento di Trimalchione (cap. 33,5) gi  si eleva, nei limiti sempre della banalit  del contenuto, con sintassi piuttosto ricercata (due infiniti passivi e due congiuntivi in sole tre righe), che abbiamo cercato di riprodurre nella nostra traduzione: « Amici — disse — ho dato ordine che si ponessero sotto alla gallina uova di pavone. E, per Ercole, ho

<sup>18</sup> Traduz. nostra, desunta dall'op. cit.; e cos  sempre, salvo indicazione in contrario.

<sup>19</sup> PETRONII ARBITRI *Cena Trimalchionis*, a cura di E. V. MARMORALE, 2<sup>a</sup> ed., Firenze 1961, comm. *ad loc.* Acutamente, su *absentivos* per *absens*, anche P. SOVERINI, cit., p. 125.

<sup>20</sup> Su ci  e quanto segue, cfr. ancora la nostra Introd., pp. 81-82.

paura che ci sian dentro i pavoncini; comunque, proviamo: se sono ancora sorbibili, sorbiamoli »<sup>21</sup>.

Piuttosto ricco di subordinate (ma non privo di congiuntivi indipendenti) il discorso di Trimalchione sul piatto zodiacale, dov'è impegnata tutta la sua « cultura » (cap. 39,3: « *oportet etiam inter cenandum philologiam nosse* », osserva lui stesso). Ancora il Maiuri<sup>22</sup> mette a fuoco il suo ruolo fin qui: « Trimalchione non ha dato ancora prova di sé; ma, dopo la sorpresa del piatto zodiacale, è venuta la sua volta. Ha cominciato con l'aria annoiata del signore che si fa attendere; entrato nel triclinio, non ha partecipato all'antipasto se non giocando a dama e incitando gli invitati a tentare le prime sorprese; alle *primae mensae* ha preso un tono elegiaco e, finalmente, quando, sotto l'effetto del Falerno opimiano, vecchi e nuovi commensali han rotto il ghiaccio e parlano e conversano liberamente, allora Trimalchione si esibisce esegeta astrologo ».

Anche qui, bisogna ricordare il complesso d'inferiorità che domina il personaggio e costituisce l'anima della sua poeticità: da tale complesso egli non è mai tanto afflitto come quando assume simili atteggiamenti « cattedratici » (come del resto è naturale). Egli non giunge mai a dire apertamente quel che confesserà Nicerote prima di raccontare la favola del lupo mannaro (cap. 61,4): « Dunque pensiamo a godercela, anche se temo che codesti letterati mi prendano in giro. Facciano pure: racconterò lo stesso; che cosa mi toglie, chi ride? È meglio fare ridere che essere derisi ». Eppure, questa preoccupazione è sempre sottintesa nei discorsi di Trimalchione, che ha solo il ritegno di esporla. Rispetto a Nicerote, egli è certo assai meno libero e più « complessato ».

<sup>21</sup> Così il testo lat.: « *Pavonis ova gallinae iussi supponi. Et mehercules timeo ne iam concepti sint; temptemus tamen; si adhuc sorbilia sunt, sorberi possunt* ».

<sup>22</sup> *Op. cit.*, pp. 61-62.

I suoi discorsi, peraltro, nella seconda parte della *Cena* appaiono più elevati sotto il profilo linguistico. Nel cap. 71,5-12, dopo aver esaltato gli schiavi « che sono anch'essi uomini » e aver letto il testamento a favore di Fortunata e degli stessi servi, si rivolge enfaticamente ad Abinna; solo all'inizio la lingua rimane colloquiale: « *quid dicis, amice carissime? Aedificas monumentum meum, quemadmodum te iussi?* ». Poi il *sermo* si eleva ad espressioni « quasi all'altezza della lingua letteraria », come nota lo stesso Marmorale<sup>23</sup>, che pure ritiene uniforme la lingua del *Satyricon*. Dice Trimalchione a questo marmista, che gli sta curando il monumento funebre: « Ti prego caldamente di effigiare ai piedi della mia statua la cagnetta, e corone e unguenti e tutti i combattimenti di Petraite, di modo che per merito tuo mi tocchi di sopravvivere alla morte; ti prego inoltre che in larghezza sia di cento piedi e duecento in profondità. Voglio infatti che attorno alle mie ceneri sia coltivato il frutteto più vario, ed anche un ampio vigneto. Infatti è cosa erronea che le case debbano essere ben curate per chi è vivo, e trascurate quelle dove dobbiamo abitare più a lungo. Per questo, prima d'ogni cosa voglio che vi si aggiunga: ' Questo monumento non passi all'erede '. Del resto, sarà mia cura di proteggermi per testamento da possibili offese alle mie ceneri. Metterò infatti uno dei liberti a guardia del mio sepolcro, perché la gente non corra a cacare sul mio monumento ».

Particolarmente interessante e umoristico, per la solita alternativa di contenuto apparentemente grave e sentenzioso presto sostituito da frasi banali o variamente sconce, il suo latino, dallo gnomico « *valde enim falsum est vivo quidem domos cultas esse, non curari eas, ubi diutius nobis habitandum est. Et ideo ante omnia adici volo: ' Hoc monumentum heredem non sequatur '. Ceterum erit mihi curae ut testamento caveam* ».

<sup>23</sup> Comm. cit., *ad loc.*



*ne mortuus iniuriam accipiam. Praeponam enim unum ex libertis sepulcro meo custodiae causa, ne in monumentum meum populus cacatum currat* ». Il contrasto è rafforzato dall'artistica clausola dispondaica e correggiamo la nostra precedente attenuazione della crudezza del verbo (« corra a fare i suoi bisogni »), che attenua indebitamente tale artistico contrasto. Ed è superfluo notare come questo latino corrisponda al miglior *sermo familiaris*, ben distante dal *plebeius* al quale ridiscende improvvisamente (§ 10) col *faciatur... et triclia* <sup>24</sup>.

Nuova impennata di latino elegante nel cap. 75,10: « *Ad hanc me fortunam frugalitas mea perduxit* »; persino il Marmorale (*ad loc.*) commenta: « Si noti la disposizione elegante delle parole, che non ci si aspetterebbe in Trimalchione ». Ciò che segue, rimane per un tratto elevato e commosso; e, quando ricade nello sconcio, lo fa a mezza bocca, con perifrasi qui legittime nella traduzione: « Quando venni dall'Asia, ero alto quanto questo candelabro. Insomma <sup>25</sup> tutti i giorni mi ci misuravo l'altezza e, per aver più presto la barba sul muso <sup>26</sup>, mi ungevo il mento con l'olio della lucerna. Tuttavia per quattordici anni feci quel servizio al padrone; e non c'è niente di male, quando comanda il padrone. Però accontentavo anche la padrona. Voi capite quel che dico: non aggiungo altro perché non sono di quelli che si vantano » <sup>27</sup>. Con l'ultima bat-

<sup>24</sup> Su questa lezione, ci permettiamo di rimandare alla nostra « Nota critica » nell'op. cit., p. 92.

<sup>25</sup> Espressione dell'uso inserita quasi a frenare la commozione.

<sup>26</sup> Anche qui, *rostrum* sembra obbedire all'esigenza di porre un freno alla commozione.

<sup>27</sup> Testo lat.: *Tam magnus ex Asia veni quam hic candelabrus est. Ad summam, quotidie me solebam ad illum metiri, et ut celerius rostrum barbatum haberem, labra de lucerna ungebam. Tamen ad delicias [femina] ipsimi [domini] annos quattuordecim fui. Nec turpe est quod dominus iubet. Ego tamen et ipsimae [dominae] satis faciebam. Scitis quid dicam: taceo, quia non sum de gloriosis.* Aggiungiamo qui, di sfuggita, che l'età in cui Trimalchione era venuto ex Asia (era un fanciullino, alto quanto un candelabro: lo dice egli stesso) consente di accogliere come verosimili molti

tuta l'umorismo tocca il culmine: da una parte, l'ex schiavo ricorre ad allusioni e perifrasi, certo per riguardo agli « illustri ospiti »; dall'altra, non vuole che ad alcuno degli zoticoni suoi colliberti abbia a sfuggire la menzione della sua conquista amorosa, sia pure a compenso d'altro. Così si vanta, nel momento stesso in cui dice... di non essere « di quelli che si vantano ».

Nel cap. 76 il discorso prosegue, con la narrazione delle prime imprese commerciali, su un tono « misto » tra il popolare e il familiare, mentre alla fine (cap. 77) il *sermo vulgaris* domina pressoché incontrastato, chiudendo (ciò che di solito sfugge) come una parabola, artisticamente motivata da Petronio con quanto fa dire ad Encolpio nel cap. 78,5: *Trimalchio, ebrietate turpissima gravis...* Questa « sbornia solenne » fa sì che nel cap. 77 si susseguano allusioni sconce meno dissimulate (« *Tu dominam tuam de rebus illis fecisti...* »), espressioni banali di tono sentenzioso (« *Tu viperam sub ala nutricas* »), frasi comicamente superstiziose (*et, quod vobis non dixerim, etiam nunc mi restare vitae annos triginta et menses quattuor et dies duos*).

Segue, in un buon *sermo vulgaris*, la compiaciuta e minuziosa descrizione della sua casa (« Come sapete, era una stamberga <sup>28</sup>... Ora è un tempio »), dove l'*ad summam* del § 5 non ha più nulla di repentino, essendo ben inserito nel contesto: *Ad summam, Scaurus cum huc venit* <sup>29</sup>, *nusquam mavoluit hospitari, et habet ad mare paternum hospitium. Et multa alia sunt, quae statim vobis ostendam...* E giù frasi sentenziose

---

suoi rapporti con l'età di Vespasiano, se non proprio con gli ultimi anni di Nerone (ad es. la propensione per il gladiatore Petraite), se si pone la *Cena* alla fine del regno di Traiano.

<sup>28</sup> O qualcosa di simile: il testo è irreparabilmente guasto.

<sup>29</sup> Si noti la collocazione enfatica del soggetto, come oggi nelle parlate dialettali, anche dove non si cade nell'anacoluto.

di tono popolare: *Credite mihi: assem habeas, assem valeas; habes, habebis. Sic amicus vester, qui fuit rana, nunc est rex...*

Nel cap. 78 (l'ultimo della *Cena*) l'anfitrione parla a tratti, per l'ebrietà che conosciamo: vuole che un servo gli porti i vestiti coi quali intende esser sepolto (fra... trent'anni, quattro mesi e due giorni!), fa provare agli « illustri ospiti » che i vestiti sono confezionati in buona lana, minaccia il servo se non li saprà proteggere dai topi o dalle tignole (« *alioquin te vivum comburam* », « se no ti brucio vivo »), ordina ai suonatori d'intonare una marcia funebre, come s'egli fosse morto davvero: « suonate qualcosa di bello », raccomanda (*dicite aliquid belli*: sono le ultime parole, espressive se altre mai, che Petronio fa pronunciare al suo eroe prima di cambiare scena, in seguito all'inopinato accorrere dei pompieri, che offre ad Encolpio e compagni l'occasione di fuggire « proprio come da un incendio »).

A proposito di Petronio e Trimalchione, l'Auerbach<sup>30</sup> osserva: « [Rispetto ad Omero] Petronio non dice: 'È così'; lascia invece che un soggetto, il quale non coincide né con lui né col finto narratore Encolpio, proietti il suo sguardo sulla tavolata, un procedimento assai artificioso, un espediente di prospettiva, una specie di specchio doppio che nell'antica letteratura conservataci costituisce non oserei dire un *unicum*, ma tuttavia un caso rarissimo<sup>31</sup>... Non altrimenti fanno gli scrittori moderni, ad esempio Proust, soltanto con molto più conseguenza<sup>32</sup>, anche dentro al tragico e al problematico... Il me-

<sup>30</sup> E. AUERBACH, *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it., Torino 1964, I, pp. 33; 36-40; 55.

<sup>31</sup> Cfr. anche P. VEYNE, *Le « Je » dans le « Satiricon »*, in « Rev. Etud. Lat. », XLIII, 1965, pp. 301-324, sviluppato anche in relazione alle origini del nostro singolarissimo romanzo.

<sup>32</sup> Così la traduz. ital.

todo di Petronio è dunque altamente artificioso e, qualora non abbia avuto nessun precursore, geniale ». Diversamente dallo stile omerico, Petronio « s'avvicina alla concezione moderna della rappresentazione realistica », più della stessa letteratura alessandrina, più di Teocrito ed Eroda, giacché egli, « come un realista moderno, pone la sua ambizione artistica nell'imitare senza stilizzazione un qualsiasi ambiente d'ogni giorno e contemporaneo, e nel far parlare alle persone il loro gergo ». Il realismo di Petronio, tuttavia, a giudizio dell'Auerbach, è notevolmente limitato, in quanto « nella letteratura moderna ogni personaggio, qualunque sia il suo carattere o la sua posizione sociale, ogni avvenimento, sia favoloso, sia di alta politica, sia strettamente casalingo, può venir dall'arte imitativa trattato seriamente, problematicamente e tragicamente. Ma questa è cosa del tutto impossibile nell'antichità », nella quale « vige la legge della separazione degli stili...: tutta la bassa realtà, tutto quello che è quotidiano, dev'esser rappresentato solo comicamente, senza approfondimento problematico ».

Il giudizio dell'Auerbach appare troppo drastico: se si pensa ad altra produzione alessandrina e neoterica, non può dirsi « del tutto impossibile », nell'antichità, la rappresentazione seria, problematica ed anche tragica della bassa realtà quotidiana. L'Auerbach aggiunge: « Per la letteratura realistica antica, la società non esiste come problema storico, ma tutt'al più come problema moralistico, e inoltre il moralismo si rivolge più all'individuo che alla società ». Ma poi: « Naturalmente noi non pensiamo che Petronio dovesse inserire nella sua *Cena* uno studio d'economia politica<sup>33</sup>. E nemmeno avrebbe dovuto fare come Balzac che descrive l'origine del patri-

<sup>33</sup> Osservazione sulla quale ci siamo soffermati altrove: cfr. *Sull'ambiente storico e sociale del « Satyricon »*, in *Studi storici in onore di Gabriele Pepe*, Bari 1969, pp. 73-75; cfr. anche V. CIAFFI (*PETRONIO, Satyricon*, a cura di V. C., Torino 1967), Introd., pp. XXVI-XLV.

monio di Grandet in maniera che rispecchia tutta la storia francese dalla Rivoluzione alla Restaurazione. Sarebbe bastato un collegamento degli avvenimenti e delle relazioni di tempo, ma continuo e consapevole. I Petroni moderni legano ad esempio la descrizione di pescecani all'inflazione seguita alla prima guerra mondiale o ad altre note crisi ».

Ora noi ci permettiamo di obiettare non solo che nei capp. 44-45 del *Satyricon* sono presenti la determinazione di luogo e di tempo (anche se Petronio evita di proposito di far nomi) e il senso della dinamica storica<sup>34</sup>, ma altresì che molto Petronio dice s o t t i n t e n d e n d o (com'è virtù dell'arte, anche dell'arte realista che pure può esprimersi altrimenti). Del resto, più oltre, l'Auerbach<sup>35</sup> sembra cadere in contraddizione: « Anche Petronio [come Tacito] vede dall'alto il mondo che dipinge: il suo libro è una testimonianza d'altissima civiltà, ed egli attende lettori di tale levatura sociale e cultura letteraria da poter subito intendere tutte le sfumature del mal comportamento sociale e dell'abbassamento della lingua e del gusto. Per quanto basso e grottesco sia l'argomento, tuttavia la rappresentazione non ha nulla della rozza comicità della farsa popolare ».

Significa questo che la scena è concepita ed espressa, come nel realismo moderno, in modo tragico e problematico? L'Auerbach non lo dice esplicitamente, ma quando aggiunge che le scene del banchetto « rivelano un modo di pensare abietto e volgare, ma con un così raffinato incrocio di motivi, con tante premesse sociologiche e psicologiche<sup>36</sup> che sarebbero insopportabili a un pubblico popolare », finisce col riconoscere — crediamo — almeno l'aspetto problematico. Tan-

<sup>34</sup> Cfr. il nostro art. cit., pp. 74-75.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, I, p. 55.

<sup>36</sup> Lo spaziato è nostro. Così più sotto.

to più che prosegue: « E lo stile basso del linguaggio non ha per fine di far ridere un grande pubblico »: quindi non è uno stile comico... E ancora: « Forse si potrebbe a questo proposito ricordare il chiacchiericcio del direttore d'albergo Aimé e di altre persone del genere nel Proust di *À la recherche du temps perdu*, quantunque simili raffronti con opere realistiche moderne non siano del tutto leciti, poiché queste contengono una problematica assai più profonda »: il che equivale a riconoscere, appunto, l'esistenza d'una problematica, sia pure molto meno profonda, anche in Petronio.

\* \* \*

L'esame spassionato del complesso d'inferiorità<sup>37</sup> di Trimalchione, e delle continue contraddittorietà che ne discendono, può farci avanzare ulteriormente su questa strada. Sono almeno una ventina, i passi della *Cena* nei quali il padrone di casa appare così ridicolo, nel suo esibizionismo vanaglorioso, che sarebbe frutto di arte goffa e grossolana (cioè non-arte) se non fosse invece prodotto di raffinatissima analisi psicologica, quale lo stesso Auerbach parzialmente riconosce.

<sup>37</sup> Su di esso cfr. spec. V. CIAFFI, *op. cit.*, p. XXXVI, e già prima nei due studi *Struttura del Satyricon*, Torino 1955, pp. 43-45; 49; 75-83 (nelle ultime pagine esteso a tutti i colliberti, che in Trimalchione si rispecchiano); *Petronio in Apuleio*, Torino 1960, pp. 71; 89 e spec. 67: « Trimalchione è il *collibertus* più patetico, proprio perchè il più cosciente della barriera e il più deciso a superarla... L'eccezionale valore poetico del personaggio... sta proprio in quel fatto di non poter essere inteso, se non come un limite, sia dagli *scholastici* che dall'autore del romanzo ». (Il che non implica che noi accettiamo in blocco la sua interpretazione o le deduzioni storico-letterarie). Il carattere patetico del personaggio (patetico oltre che comico, s'intende) è colto anche da L. PEPE, *Studi petroniani*, Napoli 1957, pp. 46-47; ora anche ne *La Narrativa*, in *Introduzione allo studio della cultura classica* di AA.VV., Milano 1971, p. 452. Solo « apparentemente drammatica » la figura del personaggio secondo E. FLORES, *Un ebreo cappadocce nella « Cena Trimalchionis »*, ora nel suo bel vol. *Letteratura latina e società*, Napoli 1973, p. 79 n. 2. In J. P. SULLIVAN, *op. cit.*, pp. 151-7, l'interpretazione è ben rispecchiata dal titolo del paragrafo: « Trimalchio as a Comic

Riproponiamo alla lettura questi passi, perché vi si cerchi ciò che vi si nasconde. Fin dall'inizio (cap. 28,2) Petronio sottolinea che Trimalchione si deterge non con panni comuni, ma con accappatoi di lana morbidissima, aggiungendo (cap. 29,3-8) che nella parete del portico, all'ingresso della sua casa, è dipinto lo stesso Trimalchione, che tiene il caduceo ed entra a Roma guidato nientemeno da Minerva, mentre in fondo al portico, in un altro dipinto, un'altra divinità di tutto rispetto, Mercurio, lo solleva per il mento su un'alta tribuna, alla presenza di divinità di poco inferiori, come la Fortuna col corno dell'abbondanza e le tre Parche. Né manca una statua marmorea di Venere<sup>38</sup>, nello scompartimento d'un grande armadio contenente i Lari (che sono d'argento) e una scatola *non pusilla* (e per giunta d'oro), « in cui dicevano fosse racchiusa la prima barba del padrone ».

Dal portico al triclinio, sugli stipiti del quale (cap. 30,1-3) sono infissi fasci con scuri dal rostro bronzeo di nave con la scritta: « A Gaio Pompeo Trimalchione, Sèviro Augustale [la massima carica conseguibile da un liberto], il tesoriere Cinnamo ». E, sotto, un'altra scritta non meno solenne: « L'antivigilia e la vigilia delle calende di gennaio il nostro Gaio cena fuori ».

Prima portata della *gustatio*: sul vassoio dell'antipasto coprono un asinello (in finissimo bronzo di Corinto) due piatti che recano incisi il nome del padrone di casa e il peso dell'argento (31,9-10). Ingresso di Trimalchione, portato a suon di musica e deposto fra cuscini ben imbottiti: indossa un pallio

---

Figure ». Per altri studiosi, anche insigni, Trimalchione è solo un uomo rozzo ed esibizionista, che alla fine raggiunge i limiti della « belluinità », dopo essere stato asfissiante per quasi tutta la *Cena*: così ad es. E. PARATORE, *Il Satyricon di Petronio*, Firenze 1933, II, pp. 81-274, *passim*.

<sup>38</sup> Cfr. P. VEYNE, *La Vénus de Trimalcion*, in « Latomus » XXIII, 1964, pp. 802-6.

scarlatto e « intorno al collo — precisa Petronio (cap. 32) — un tovagliolo a strisce di porpora come la tunica dei senatori » e, « al dito mignolo della mano sinistra, un grosso anello appena rivestito d'oro [di più non poteva, essendo a un liberto proibiti dalla legge anelli aurei] e, nell'ultima falange del dito seguente, un anello più piccolo, tutto d'oro a quanto mi parve, ma cosperso come di stelle in ferro saldate ad esso [così la legge era in parte violata, in parte rispettata]. E, per non mostrare solo queste ricchezze, denudò il braccio destro adorno d'un bracciale d'oro e stretto da un cerchio d'avorio dallo smalto lucente ». Non basta: anche il suo stuzzicadenti è d'argento (33,1); la sua scacchiera è di terebinto, i suoi dadi di cristallo, le sue pedine... sono denari d'oro e d'argento (33,2). E non è soddisfatto della lana comune: compra appositamente arieti di Taranto (38,2) così come compra api d'Atene, semi di funghi d'India, materassi con l'imbottitura tinta sempre di porpora o scarlatto (38,3-5).

Particolarmente solenne l'esibizione dinanzi al piatto zodiacale, con le parole introduttive (39,3): « Vi prego: credete ch'io mi accontenti della sola cena che avete vista sul vassoio? *Sic notus Ulixes?* [Eneide, II 44] ... Anche durante il pranzo giova essere letterati ». Qui l'ostentazione d'una cultura in realtà inesistente nasconde male (perché così vuole l'autore) l'ansia e il turbamento del padrone di casa dinanzi agli *scholastici*.

L'ostentazione si rinnova, in tutto il suo significato, al rientro di Trimalchione nel triclinio dopo un certo suo bisogno (47,10-48,3). Che cosa vogliono gli ospiti che sia cucinato? I suoi cuochi possono fronteggiare qualsiasi richiesta: « fanno lessi anche i vitelli, nelle loro pentole »; e, poi, di cuochi ne ha un esercito: uno, chiamato per caso, è della quarantesima decuria; e v'è anche la decuria dei corrieri, per i cuochi meno in gamba. Quanto al vino e al resto, lasciamo parlare lui: « Se il vino non vi piace — disse — lo farò cambiare; ma voi do-



vete fargli onore. Grazie agli dèi, non lo compro. Ma oggi ciò che stuzzica l'appetito viene da un mio podere suburbano che non ho ancora visto. Pare che sia al confine delle mie proprietà di Terracina e Taranto. Ora voglio congiungere la Sicilia coi miei possedimenti, di modo che, se mi gusta d'andare in Africa, possa andarci attraverso le mie terre... ». Del resto, quando il suo ospite-precettore Agamennone ricorda il tema d'una sua declamazione: « Un povero e un ricco erano nemici », subito Trimalchione (che da giovane ha fatta chi sa quanta fame) interrompe: « Un povero? E cos'è un povero? » (48,5).

Dopo aver dichiarato egli stesso (52,1): « Per l'argenteria ho una vera passione: ho tazze capaci più o meno quanto un'urna », ecco il culmine dell'ostentazione: la messinscena dell'*actuarius* (53,1-8). Scrive esplicitamente Petronio che questo schiavo contabile « lesse ad alta voce come se si trattasse della *Gazzetta Ufficiale di Roma* », il che toglie ogni possibile dubbio: si tratta di un'ennesima finzione scenica escogitata dall'anfitrione *pour épater le bourgeois*: nel solo giorno del 26 luglio gli sono nati, nel podere Cumano, schiavi maschi trenta e femmine quaranta, sono state portate nel granaio 500.000 moggia di frumento, sono stati aggiogati 500 buoi, sono stati riposti in cassaforte (« poiché non si poté collocarli ») dieci milioni di sesterzi. Senza dire della spinosa questione dei « Giardini Pompeiani » che sono stati comprati all'insaputa del padrone (benché, probabilmente<sup>39</sup>, siano in modo pomposo chiamati col nome di lui, alla stessa maniera degli *Horti Salustiani*!). Di qui la sparata: « Qualunque sia il podere acquistato per mio conto, se non ne avrò notizia entro sei mesi, proibisco che lo si passi nei rendiconti ».

<sup>39</sup> Rimandiamo alla discussione fatta nell'art. e nell'op. cit., rispettivamente pp. 91-92; 48-49.

Delicatissima l'arte con cui Petronio rivela in lui l'ansia e l'invidia per il sontuoso banchetto offerto contemporaneamente da Scissa (66,1), mentre proseguono le ostentazioni: la moglie Fortunata si sfila i bracciali per farli ammirare alla moglie di Abinna, togliendosi anche gli anelli dalle caviglie e la reticella dorata dai capelli (« essa diceva ch'era d'oro puro », aggiunge Petronio); Trimalchione, a questo punto, non resiste alla tentazione di far mettere tutto in buona evidenza, aggiungendo che anche lui ha un bracciale di almeno dieci libbre, « fatto coi millesimi dovuti a Mercurio », e finendo col far portare una bilancia, perché tutti verifichino il peso (67,6-8).

Del preziosissimo monumento funebre (71,5-12) s'è detto in precedenza. Né finiscono qui le vanterie: la sua prima spedizione commerciale (trenta milioni di sesterzi finiti in un naufragio) aveva impegnato cinque navi « cariche di vino che allora valeva tant'oro » (76,3); risollevatosi, trasformando in oro tutto quello che toccava e giungendo a possedere, lui solo, « più che tutta quanta la città » (76,5-9), ora desidera solo acquistare i fondi della Puglia (77,3). Che cos'altro gli manca? La sua casa è simile a un tempio (e giù tutta la descrizione: 77,4-5). E poiché, purtroppo, un giorno dovrà morire, vuole fin d'ora un funerale in pompa magna, « perché tutto il popolo — dice — mi copra di benedizioni ».

Chi non vede quanto tragico sia questo riso? quanto problematica questa apparente stupidità? Com'è complessa la sua lingua, così la sua anima: due volte Trimalchione scoppia in pianto diretto (72,1; 75,3) che non torna a ripetersi alla fine, nella scena del finto funerale, solo perché il buon uomo è ubriaco fradicio (78,5). Infine, ha il terrore della morte<sup>40</sup>. Tutto il

<sup>40</sup> Cfr. ora W. ARROWSMITH, *Luxury and Death in the Satyricon*, in *Essays on Class. Lit.*, New York 1972, pp. 122-149; J. P. SULLIVAN, *op. cit.*, p. 257 (« Trimalchio, obsessed with the thought of death... »). Diversamente E. PARATORE, *op. cit.*,

sottofondo della *Cena*, dallo scheletrino pieghevole (34,8-10), con connessa lamentazione funebre in versi di Trimalchione (versi per nulla zoppicanti, precisiamo, se si toglie l'aggiunta, poi non più insolita, d'un pentametro a due esametri), alle novelle lugubri e funebri (61,6-63,10)<sup>41</sup>; dal monumento sepolcrale di Abinna<sup>42</sup> a tutto il cap. 42 sul funerale di Crisanto (« Siamo meno che mosche; le mosche anzi hanno qualche valore, noi non valiamo più di bolle d'aria »): tutto il sottofondo della *Cena* è paura di morte, anche quando Trimalchione è assente.

Il mondo pagano aveva preso da tempo a temer di morire, e aveva inventato i culti misterici: ma nella *Cena* e in Trimalchione v'è la sola religione della materia. L'arte di Petronio ha saputo creare una grande quantità di figure poetiche (prima, durante e dopo la *Cena*) e, in Trimalchione, una gamma ricchissima di atteggiamenti: ma su tutto aleggia, frequentemente richiamato, il pensiero dell'ineluttabile. Questo finisce col dare poeticità drammatica al sentimento più puro, diremmo sublime, di tutta l'opera petroniana: l'amore del rigattiere Echione per il figlioletto (46,3-8). Nessuna presenza, diretta o indiretta, del Cristianesimo: d'accordo; ma anche questo, come abbiamo già notato<sup>43</sup>, è indifferente ai fini d'una datazione neroniana o traianea (non lo sarebbe alla fine del II secolo o all'inizio del III).

Su questo sfondo di sofferenza, tutti gli atteggiamenti, i difetti e le qualità di Trimalchione acquistano una più precisa

---

II, p. 250: « Trimalchione non trema all'idea della morte »; ma siamo già alle soglie del « trionfo della demenza alcolica » (p. 253) della sua tipica « forma di pazzia ragionante » (p. 260).

<sup>41</sup> Fondamentali ancora le pagine di E. PARATORE, *op. cit.*, II, pp. 211-226, e V. CIAFFI, *Petronio in Apuleio*, cit. (salve sempre le deduzioni che se ne traggono).

<sup>42</sup> Cfr., spec. per il valore delle navi istoriate, L. PEPE, *Studi*, cit., pp. 45-60.

<sup>43</sup> Cfr. *op. cit.* e art. cit. rispettivamente pp. 72-73; 27-28.

dimensione e, a volte, una chiara spiegazione. S'intende benissimo, anzitutto, perché e quanto egli sia superstizioso <sup>44</sup>. Appena i commensali entrano nel secondo triclinio, egli esclama (73,6): « Amici, oggi un mio servo s'è rasa la prima barba, uomo — senza dargli il malocchio (*praeefiscini*) — sobrio e risparmiatore ». L'esclamazione di scongiuro potrebbe sembrare del tutto superficiale, se subito dopo (74,1-4) il canto d'un gallo non rivelasse in modo esilarante e insieme penoso la reale superstizione dell'uomo, che, impressionato da quel presagio, fa spargere vino sotto la mensa, ne fa versare anche nella lucerna, si passa l'anello nella mano destra ed esclama: « Non senza motivo questo trombettiere ha dato il segnale: vuol dire, o che deve scoppiare un incendio, o che qualcuno nelle vicinanze renderà l'anima. Lungi da noi! Così, chiunque mi porterà questo profeta di sciagure, avrà una ricompensa ». Né la sua superstizione è recente: egli stesso racconta dell'astrologo Serapa (76,10-77,2) che di lui « conosceva anche le viscere » e da tempo gli ha predetto quanti anni, mesi e giorni di vita gli restano (ora Trimalchione ha certo aggiornato il conto).

Anche qui va distinto il carattere dal temperamento: quest'ultimo, in Trimalchione, è certo migliore. Tutte le volte in cui Petronio rappresenta il padron di casa come uomo grossolano e cafone <sup>45</sup>, o addirittura triviale <sup>46</sup>, è evidente che vuol mostrare l'ambiente in cui è nato e quello in cui è cresciuto; tutte le volte in cui lo rappresenta come un « freddurista » scioccamente spiritoso <sup>47</sup>, uno stravagante <sup>48</sup>, un uomo pseudo-

<sup>44</sup> Superstiziosi sono anche gli altri commensali, s'intende (cfr. ad es. cap. 64,1): il che conferma quanto s'è detto sopra.

<sup>45</sup> Cfr. *Cena* 26,9; 31,8; 33,1; 34,1-2; 50,7; 52,4-5 e 8; 53,9 e 12; 54,2-5; 60,8-9; 67,8; 70,3; 71,4 e 12.

<sup>46</sup> Cfr. 27,3 e 5-6; 32,3-4; 47,2-6; 71,8.

<sup>47</sup> Cfr. 35,7; 36,5-8; 41,4 e 7-8; 50,2-4; 56,8-10.

<sup>48</sup> Cfr. 27,2; 28,9; 33,5-8; 49,4-10; 60,1-6; 65,1-2; 70,4-9.

colto<sup>49</sup> e pseudo-acuto<sup>50</sup>, uno sputasentenze<sup>51</sup>, uno spacciaballe<sup>52</sup> e persino un poeta improvvisatore<sup>53</sup>, è chiaro che Petronio vuol mostrare con quanta ostinazione, alla fine ridicola<sup>54</sup>, Trimalchione tenta d'emendarsi da una grossolanità e un'ignoranza che non sono imputabili solo a lui.

Così si spiegano le varie contraddizioni: è avido di denaro<sup>55</sup>, fa l'usuraio<sup>56</sup>, ma è anche prodigo<sup>57</sup>; è superbo e « classista »<sup>58</sup>, ma anche generoso ed umile<sup>59</sup>, persino « tifoso » come e assieme ai suoi servi<sup>60</sup>; è autorevole<sup>61</sup> e severo<sup>62</sup>, pure come marito<sup>63</sup>, ma anche bonario<sup>64</sup> e affabile<sup>65</sup>, marito addirittura succubo<sup>66</sup>; è serio e tenace, fino all'ostinazione<sup>67</sup>, ma è anche facile al pianto<sup>68</sup> e all'ubriachezza<sup>69</sup>; è un libidinoso<sup>70</sup>, giunge a mentire spudoratamente<sup>71</sup>: ma nell'insieme prevale l'impressione d'un uomo intimamente migliore.

---

<sup>49</sup> Cfr. 39,3; 48,3-4 e 7-8; 50,5-6; 52,2; 53,13; 55,5; 59,3-5.

<sup>50</sup> Cfr. 48,6.

<sup>51</sup> Cfr. 56,1-6; 67,7; 73,2; 75,8.

<sup>52</sup> Cfr. 63,2-10.

<sup>53</sup> Cfr. 34,10; 55,2-3.

<sup>54</sup> Cfr. 32,1-3; 52,9-10; 64,12.

<sup>55</sup> Cfr. 70,1.

<sup>56</sup> Cfr. 76,9.

<sup>57</sup> Cfr. 28,3; 50,1; 64,13.

<sup>58</sup> Cfr. 34,5.

<sup>59</sup> Cfr. 70,10; 71,1-3; 74,6.

<sup>60</sup> Cfr. 70,13; (per Petraite, cfr. 71,6).

<sup>61</sup> Cfr. 57,1-2 (e 3-11); 60,7; 74,7.

<sup>62</sup> Cfr. 28,7; 37,10; 64,7.

<sup>63</sup> Cfr. 52,11; 67,3; 75,9.

<sup>64</sup> Cfr. 59,1-2.

<sup>65</sup> Cfr. 61,1-2; 64,2.

<sup>66</sup> Cfr. 37,4; 52,11.

<sup>67</sup> Cfr. 75,7; 76,5.

<sup>68</sup> Cfr. 72,1; 75,3.

<sup>69</sup> Cfr. 73,3.

<sup>70</sup> Cfr. 28,4; 64,11; 74,8; 75,11.

<sup>71</sup> Cfr. 75,4-5.

Ciò è rivelato anche dalla sua lingua. Nota ancora il *Del-l'Era*<sup>72</sup> che « non poche delle sue irregolarità sono ipercorrezioni » e che la sovrabbondanza espressiva e la geminazione rientrano nel suo carattere, « che sente il bisogno anche verbale di imporsi e di stupire, soprattutto per darsi sicurezza ». Quest'ultima espressione, in uno studio meno strettamente linguistico e filologico, sarebbe stata probabilmente sviluppata fino a giustificare quella, che abbiamo osato scrivere, di inavvertita sofferenza artisticamente attenuata dalla veste comica.

EMANUELE CASTORINA

---

<sup>72</sup> *Op. cit.*, pp. 41 e 68-69. Cfr. anche P. SOVERINI, *cit.*, pp. 128-9.

## EPIGRAFI DI GIOVANNI PASCOLI

1. Sorprende il fatto che, a parte qualche opuscolo di omaggio e rapidi cenni giornalistici in pubblicazioni locali, del resto limitati agli anni immediatamente successivi alla morte del poeta, quasi nulla sia stato detto sulle epigrafi pascoliane, rimaste poco note agli studiosi: alcune disperse o ormai irreperibili nei luoghi di apposizione, altre non incise, qualcuna ancora manoscritta in archivi privati e in biblioteche.

Quasi irrilevanti quindi dal punto di vista critico, data la mancanza di una raccolta completa e attendibile in questo campo, le pagine: *Giovanni Pascoli epigrafista* nel libro di G. TOGNACCI, *Ricordi pascoliani*<sup>1</sup>, di carattere piuttosto encomiastico e anedddotico e quelle più sobrie, ma anch'esse giornalistiche di D. CLAPS, *Le epigrafi di Giovanni Pascoli negli Studi Pascoliani* del 1929<sup>2</sup>. Sparsi accenni alle epigrafi si trovano anche nelle due biografie sul poeta: quella scritta dalla sorella Maria e quella di M. Biagini<sup>3</sup>.

Nè sono stati pubblicati gli *Scritti sparsi editi e inediti* per Mondadori di Milano che potevano essere fondamentali per l'argomento.

Una prima raccolta di 16 epigrafi italiane del Pascoli iniziata da C. MAGI appena due anni dopo la morte del poeta,

---

<sup>1</sup> Cfr. G. TOGNACCI, *Ricordi pascoliani*, Rimini, Garattoni, 1939, sec. ed. 1955.

<sup>2</sup> Cfr. *Studi Pascoliani*, Bologna, Zanichelli, vol. II, 1929, pp. 51 segg.

<sup>3</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di G. Pascoli*, Milano, Mondadori, 1961; M. BIAGINI, *Il poeta solitario*, Milano, Mursia, 1963 (prima ed. 1955).

nell'opuscolo: *Pagine devote su Giovanni Pascoli*<sup>4</sup> di 200 esemplari numerati, ormai rarissimo, conflui poi nella raccolta: *Epigrafi di Giovanni Pascoli* in: *Lucca a Giovanni Pascoli* a cura del Comune<sup>5</sup> ma le non molte iscrizioni vi furono raggruppate senza criterio ordinatore e in modo poco accurato con varie sviste. Questo è rimasto fino ad oggi l'unico tentativo del genere.

Pertanto la raccolta qui presentata sembra essere il tentativo il più possibile completo di reperimento e di sistemazione in questo campo per le epigrafi italiane del poeta.

Di qualche altra iscrizione, per cui il Pascoli si impegna, ma quasi certamente mai portata a termine, si trovano accenni in lettere e nel libro citato della sorella e qui si ricordano per completezza di informazione: sono la epigrafe per lo studente Amedeo Hodnig<sup>6</sup>, quella per il combattimento dei garibaldini al ponte di Milazzo<sup>7</sup> e quella per un ponte da costruirsi preso Campia e Galliciano di cui tuttavia non ho trovato traccia sui luoghi nonostante una lettera al dott. Verciani di Galliciano dalla quale traspare un certo interesse del poeta alla composizione.

L'impegno del Pascoli nei confronti di questo genere tradizionalmente meno importante rispetto alla poesia e alla prosa e che gli portava via anche i ritagli di tempo libero, fu certamente minore e spesso dissimulato sotto le forme del divertimento letterario, ma non per questo trascurabile.

Egli affermava che fare un'iscrizione è « come andare a caccia un giorno, anche due, spesso più, un mese, per ammazzare uno sgricciolo, chè l'epigrafe è il forasiepe dei generi letterari » e ancora che « fare un'iscrizione è avere una pulce in

<sup>4</sup> C. MAGI, *Pagine devote su Giovanni Pascoli*, Lucca, 1914.

<sup>5</sup> *Lucca a Giovanni Pascoli*, Stab. Tip. Rinascenza Italica, Lucca, 1924.

<sup>6</sup> M. PASCOLI cit. pag. 894-95.

<sup>7</sup> Cfr. G. V. RESTA, *Pascoli a Messina*, Messina, S.T.E.M., 1955, pp. 63 nota 1.



letto, una pulce così piccolina che non ti lascia dormire »<sup>8</sup>, tuttavia, durante tutta la sua carriera di scrittore fu un infaticabile produttore di motti, dediche, ex-libris, distici, iscrizioni ed epigrafi in italiano e latino secondo un costume diffuso presso la borghesia colta tardo ottocentesca e un'eredità di tradizione umanistica e classicheggiante forte quanta altra mai nelle Romagne e nei centri contigui dell'ex-stato pontificio di cui lo stesso classicismo carducciano era una emanazione diretta. Del resto la tradizione dell'epigrafe, commossa o paludata o puristica, dai romantici al Giordani, e quella dell'epigramma, era ancora troppo vivace perchè la cultura di un autore come lui, che aveva assorbito i caratteri umanistici fin dalla fanciullezza nelle scuole degli Scolopi a Urbino e poi nell'ambiente carducciano di Bologna non ne dovesse risultare improntata.

Il Pascoli bolognese arguto compositore, assieme a Severino Ferrari, di motti, bisticci metrici e anagrammi linguistici o di qualche distico tombale più malinconico, anche se indicativo dello stesso costume letterario<sup>9</sup>, non discorda da quel più tardo scrittore di epigrafi latine della cui calcolata difficoltà talvolta egli stesso si compiaceva, autodefinendosi « bizantino ».

Nè il profilo contadino e prevalentemente naturalistico di opere come *Myricae* e i *Poemetti* o degli stessi *Canti di Castelvecchio* esclude preziosità alessandrine e dotte eleganze, a

<sup>8</sup> Cfr. il *Tesoro di Barga* nel « Marzocco », 7 luglio 1912.

<sup>9</sup> Per es. questo per se stesso scritto, come attesta la sorella Mariù, in un momento di scoramento, ma in cui è evidente il carattere di « lusur » raffinato: « *Heic jacet infelix qui mortem morte mutavit: / abstineas lacrimis, sit mihi mi terra levis* » cfr. MARIA PASCOLI, op. cit., pag. 86. Fondamentale per le epigrafi classiche, la cui formula di clausola è qui riecheggiata dal P., lo studio di R. LATTIMORE: *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, per cui cfr. la importante recensione di Q. CATAUDELLA in « *Siculorum Gymnasium* » n. 1-2 genn.-dic., 1950, pag. 196 segg.

non parlare delle squisite riesumazioni classicistiche e decadenti dei *Poemi Conviviali* e dei *Carmina*.

A parte quindi l'affermazione su riportata, che, con la concretezza scatologica e vezzeggiativa tipica di certi tratti familiari e biografici del poeta mostra più l'adesione del letterato che non lo schermo verso un genere minore, ma di estrazione nobile, come quello epigrafico, il Pascoli fu un ricercato, e a volte anche capzioso compositore di epigrafi, come si conveniva ad un umanista di professione, docente di scuole secondarie e poi universitarie, già in fama nel panorama culturale del suo tempo.

Si tralasciano qui le iscrizioni latine su cui il discorso sarebbe da riprendere in altra occasione; basta accennare, senza pretese di completezza e di ordinamento, al duplice filone dentro cui si possono raggruppare: a quello ufficiale appartengono per es., le epigrafi per il Malpighi e il Borelli alla Università di Messina, per Giovanni Capellini al museo omonimo nell'Istituto di Geologia e Paleontologia dell'Università di Bologna, per l'Accademia delle Scienze ancora in questa città, fino a iscrizioni minori come quelle commemorative per medaglie (per es. per Ubaldo Comandini presidente dell'Unione Magistrale, per il circuito aereo nazionale tenuto nel sett. 1911 ancora a Bologna, per una « targa ginnastica o diportiva » dei ludi italici ecc.<sup>10</sup>) che sono quasi tutte del tardo periodo bolognese quando, come egli disse, non aveva « se non lezioni, discorsini, iscrizioni, italiane e latine, indirizzi etc. etc. da fare ... »<sup>11</sup>; l'altro filone è quello delle epigrafi, specialmente in distici, per chiese (la badia di Pomposa in onore di Guido Monaco, per conto della Società Musicale di Ferrara; la basilica

<sup>10</sup> Accenni a queste iscrizioni si trovano specialmente in M. PASCOLI cit., soprattutto nella parte curata dal Vicinelli, come preannunzio di *Scritti sparsi editi e inediti*, non comparsi.

<sup>11</sup> Cfr. MARIO BIAGINI, *Il poeta solitario*, Milano, Mursia, 1955 pag. 441.

ostiense a Roma; la chiesetta parrocchiale di Brancoli ecc.): alcune più solenni e quindi con echi di latino chiesastico e biblico, le restanti più confidenziali, come piacevano al Pascoli con una polivalenza trepida e al tempo stesso gelosa, di suggerimenti che rendono il suo latino estremamente erudito e puntiglioso ma anche sorprendentemente fresco e vivace.

È il caso, ancora, dei tanti motti, ex-libris (per la casa editrice Muglia, per la « Biblioteca dei popoli » che egli dirigeva, per qualche edizione più elegante delle sue raccolte ecc.) pieni di riferimenti simbolici e allusioni (vi si inquadra, in grande, tutta l'opera, inclusa, come si sa, emblematicamente, sotto il segno del virgiliano: « *Arbusta iuvant humilesque Myricae / paulo maiora canamus* » che fu posto, nei suoi membri, a epigrafe dei vari libri: « *Arbusta iuvant humilesque myricae* » per *Myricae* e *Canti di Castelvecchio*; « *Paulo maiora* » per *Primi* e *Nuovi Poemetti*: « *Non omnes arbusta iuvant* » per *Poemi Conviviali*; « *Canamus* » per *Odi e Inni*)<sup>12</sup>.

Più divertiti altri distici ed epigrammi latini, in parte raccolti dal Pighi<sup>13</sup> come quelli per la sua casa di Caprona a Ca-

<sup>12</sup> Di questi riferimenti criptici, allusioni, anagrammi e ipogrammi ecc., fittissimi in tutta l'opera del P. e specialmente in quella latina, una fondamentale interpretazione era stata intrapresa da F. de Saussure che già nel 1908 si interessò ai poeti latini moderni partecipanti al *Certamen Hoefftianum* dell'Accademia di Amsterdam; giustamente, a nostro avviso, gli sembrava che il P. facesse ricorso all'ipogramma e per questo gli scrisse nel 1909 chiedendogli se avesse usato coscientemente questo metodo di composizione nei suoi poemetti. A una prima risposta del poeta che sembra essere stata evasiva, seguirono più precise istanze del Saussure con esemplificazioni dal *Catullo* localvos; il P. questa volta rispose col silenzio che fu interpretato dall'eminente linguista come diniego e causò la sospensione della ricerca (cfr. JEAN STAROBINSKI, *Le texte dans le texte* in « Tel Quel » n. 37, primavera 1969, ma già A. ROSSI, *Gli anagrammi di Saussure: Poliziano, Bach e Pascoli* in « Paragone » n. 218, aprile 1968). A noi sembra invece, in ipotesi, che questa reazione muta e gelosa, così tipica del P. possa essere interpretata, piuttosto, come conferma della giustezza della interpretazione saussuriana.

<sup>13</sup> Cfr. G. B. PIGHI, *Il libro delle dediche il libro delle odi e degli epigrammi*, Bologna, Patron 1956 e lo studio di C. F. GOFFIS, *Veianius e il Liber Dedicatumum* in: *Pascoli antico e nuovo*, Paideia, Brescia, 1969.

stelvecchio, per vini pregiati, per nozze di amici o invii di dediche augurali su opuscoli e raccoltine di sue poesie (si ricordi che anche le prime *Myricae* nacquero in quel costume bolognese di omaggio nuziale per Severino Ferrari e il fratello), fino alle tante dediche propiziatore sulle opere italiane e sui *Carmina* a personaggi in vista (anche papa Pecci, Leone XIII, egli stesso scrittore in latino) con cui il Pascoli si procurava favori e conoscenze presso personalità di rilievo dell'Italia di allora.

Solo alcune di queste iscrizioni gli venivano commissionate a pagamento. Nelle più difficili si cimentava con gioiosa malizia; in altri casi il latino umanistico e letterario delle tante epigrafi ufficiali si frammischiò a echi domestici e affettivi come in quella per Petrus Angelius Bargaeus, incisa sul monumento a lui eretto dai suoi concittadini e dettata con vera corrispondenza e partecipazione dal moderno umanista e concittadino di adozione di Barga e Castelvecchio <sup>14</sup>.

Il fastidio che queste « pulci » (italiane o latine) della sua produzione gli procuravano, è attestato dai continui accenni nelle lettere <sup>15</sup> (« ... domani devo fare 5 iscrizioni » « ... ho

<sup>14</sup> La iscrizione è incisa sul monumento a Pietro Degli Angeli in Barga. Degli incontri di tardo positivismo, decadentismo e umanesimo sul filo di riesumazioni archeologiche e antiquarie il P. fu, come si è accennato a proposito dei *Carmina* e dei *Poemi Conviviali*, il frutto più originale e complesso. Ma si ricordi ancora per tutto questo fenomeno di tarde reviviscenze classicistiche tra metà e fine secolo la fioritura della scuola romagnola e di quella romana fino alle propaggini di isolati umanisti come il calabrese Diego Vitrioli (celebrato del resto in un discorso dal P. stesso, cfr.: *Un poeta di lingua morta* in *Prose*, cit. pag. 155 segg.), e anche quel premio internazionale di poesia latina sopra ricordato a cui partecipavano scrittori in latino di ogni nazione e che fu tante volte appannaggio del P. dal 1892 fino all'anno della morte.

<sup>15</sup> Si intende che anche questo si inquadra alla luce del costume letterario di cui si è accennato. Anche il Carducci che tuttavia fu, come si sa, un notevole compositore di epigrafi, aveva espresso più volte, ed al modo irruente che gli era congeniale, il suo fastidio verso questa moda delle iscrizioni; si veda, fra l'altro, l'intervento polemico e al tempo stesso escusatorio a proposito delle epigrafi di Teodorico Landoni dal titolo: *Epigrafi epigrafai epigrafisti* in: *Opere*, vol. XXV, sec. ed. pag. 196 segg.

dovuto interrompermi per fare, tra le altre, le iscrizioni per il San Paolo in Roma, in varsi latini »)<sup>16</sup>, dai « mi scuso », « non posso », dagli indugi nella composizione, dai disguidi di puntualità negli invii, una volta che avesse accettato. Era questo anche un modo cauto e guardingo di salvaguardare la sua libertà di artista e di scrittore non solo nei confronti di quella borghesia locale, specialmente lucchese e barghigiana cui man mano si legò di amicizia, interessi e motivi di riconoscenza, ma anche verso le richieste più ufficiali, espresse da comuni e cittadinanze o associazioni specialmente quando la sua figura di letterato e uomo pubblico andò crescendo nel panorama nazionale, e che, dopo tutto, ne sollecitavano il fondo di *self made man*<sup>17</sup> e le ambizioni di letterato, tanto più che profilavano il miraggio di quella concorrenza col D'Annunzio e col Carducci sul piano della missione di vate ed educatore alla bontà che egli si era ascritto<sup>18</sup>.

In questo senso le epigrafi, al di là della celebrazione di un privato dolore di chi gliele commetteva furono anche, per lui, un mezzo di influire come scrittore nazionale ed educatore di sentimenti.

In un genere di estrazione classica, ma fundamentalmente più aperto e, di norma, meno importante rispetto a quelli letterari tradizionali, le motivazioni civili e moralistiche della sua posizione di scrittore risultarono dunque forse ancor più indicative che non, per es. nelle stesse dichiarazioni programmatiche o nelle poesie, per cui vale tener presente specialmente

---

<sup>16</sup> Cfr. *Lettere ad Alfredo Caselli* a c. di F. Del Beccaro, Milano, Mondadori, 1968, pag. 799-800.

<sup>17</sup> L'espressione è nel profilo del P. nel volume: *Poesia del Novecento* a c. di E. Sanguineti, in *Parnaso Italiano* diretto da C. Muscetta, Torino, Einaudi 1969.

<sup>18</sup> Sotto la forma cattivante e quasi divertita di piccolo indovinello pedagogico questo fu il preciso programma ideologico del P.: mostrare « Il bene del bello, il bello del bene, il bello e il bene del vero ».

la dialettica di stratificazioni sociali dalle quali provenivano le richieste e il tipo di risposte date dal Pascoli nel progressivo allargamento del suo raggio di azione dalla sfera intimista alla problematica sociale e pubblica connessa al suo svolgimento di scrittore e di pensatore.

Nell'ambito di queste premesse rivestono importanza fondamentale le coordinate geografiche e storiche (che furono ovviamente anche poetiche e sentimentali) dei momenti o dei luoghi di produzione e di destinazione di queste epigrafi: dall'esordio sporadico con le iscrizioni civili di Massa (1887), al raccoglimento intimo della vita di Livorno (1887-1895) e delle epigrafi private ad esso connesse (III-IV), al momento dell'insegnamento universitario a Messina coi primi interventi pubblici riflessi per es. negli abbozzi di epigrafe per Cavallotti (VI-VII) e anche nell'iscrizione più domestica e regionale per il sanmaurese Leopoldo Tosi (X), fino al concentrarsi, anche dell'ispirazione, attorno alla seconda patria di Barga e Castelvechio che costituì il centro della vita affettiva e, se così si può dire, culturale del poeta, anche attraverso mediazioni e collegamenti verso l'ambiente lucchese dei musicisti Catalani e Puccini, operate in sfera discreta e paesana, da quell'appassionato tramite di contatti con lui che fu l'amico Alfredo Caselli<sup>19</sup>; ne derivarono le epigrafi di destinazione borghese, ormai anche largamente significative dell'etica artistica del Pascoli per i privati Lippi e Farnesi (V-XI) o per i genitori di Puccini (XXIX-XXX) e quelle pubbliche per il congeniale « mesto genio della musica » Alfredo Catalani (VIII-IX).

L'altro aspetto di questo momento centrale della sua produzione epigrafica fu quello più propriamente bargeo e conta-

<sup>19</sup> Singolare figura di droghiere letterato, il cui caffè a Lucca, era frequentato da musicisti, scrittori e celebrità di passaggio; fu « l'alter ego » sollecito e abile nei vari rapporti pratici e quotidiani, del P.

dino della maturità con il nucleo forse più importante di tutta la raccolta: quello garfagnino (XIX-XXI-XXII-XXIII-XXV-XXVI-XL) dentro il quale passarono i termini esistenziali di assimilazione di una civiltà agreste e ctonia e quelli di meditazione dei problemi civili e nazionali del momento. (Le epigrafi di Barga per Salvo Salvi (XIII-XIV) e per il senatore Antonio Mordini (XVII-XVIII) collegano invece parallelamente, ma sullo stesso versante borghese che si è detto prima, la tematica regionale a quella nazionale del « rappresentante del popolo » e del combattente).

A parte le due iscrizioni (XII-XXVII) che si riferiscono al retroterra pisano-fiorentino di rari viaggi, dell'insegnamento universitario a Pisa, della collaborazione al «Marzocco» e delle sfortunate conferenze dantesche a Firenze, e alcune in occasione del terremoto di Messina (XXXIII-XXXV-XXXVI), l'altro gruppo quantitativamente più rilevante è dato dalle epigrafi, per così dire, storiche, dell'ultimo periodo della vita del Pascoli, che si collocano sullo sfondo di un ritorno senile a Bologna quando fu chiamato alla cattedra del Carducci: antico maestro degli anni universitari e poi vate coronato della terza Italia, e continuo idolo polemico della sua vita, da raggiungere e tacitamente superare.

Ma ormai i rigurgiti di oleografia risorgimentale di queste epigrafi testimoniano la completa resa a discrezione ai modelli trionfalistici della retorica nazionalista di cui sia l'uno che l'altro dei due poeti fu, in misura diversa, compartecipe e corrispondente.

Dalla rapida storia del « corpus » epigrafico che si è accennata appare evidente uno sviluppo di questa produzione da un ambito strettamente privato ad uno più propriamente civile e pubblico, non senza significative interdipendenze — per es. nelle epigrafi per Salvo Salvi (XIII-XIV) o anche in quelle per il Catalani (VIII-IX) e per lo stesso editore Giusti (XX) — fino

alla proiezione regionale delle epigrafi per contadini ed emigranti di Garfagnana sullo sfondo di problemi generali del momento e delle ambizioni umanitarie di pacificazione sociale che il Pascoli si attribuì al culmine della sua ascesa di scrittore e di poeta.

L'autonomia di questo filone non esclude pertanto, sincronicamente, il riferimento alla problematica parallela delle opere maggiori secondo lo schema di corrispondenza e di rapporti tra l'uno e le altre che si può così sintetizzare: epigrafi per così dire intimiste e raccolte (dal 1893 al 1904) e varie redazioni di *Myricae* (1891-1906); epigrafi contadine e per la emigrazione (1905-1909) e elaborazione dei *Primi e Nuovi Poemi* (1897-1909); epigrafi storiche dell'ultimo periodo, e discorsi, interventi pubblici e *Poemi del Risorgimento*.

L'identità del retroterra poetico-ideologico e delle ambientazioni regionali, culturali e private, testimonia dell'importanza collaterale, e per niente affatto aneddotica del genere per cui non sembra inutile esaminarne i momenti espressivi essenziali.

2. L'esordio ufficiale del Pascoli nel campo delle iscrizioni avvenne nel 1887 a Massa, sotto la spinta emotiva dell'ondata di commozione che percorreva la penisola per l'eccidio dei soldati italiani a Dogali, quando il suo profilo intellettuale, dopo gli anni della laurea, si era già definito in senso piccolo borghese di educatore per le scuole e di antologista, nello spirito di quei progetti di poemi come *La Nuova Roma* e di programmi di cui scriveva a Severino<sup>20</sup>.

La mancanza di collegamenti, le angustie dell'insegnamento in città remote o di piccola provincia (Matera, appunto e, ora, Massa), la dipendenza ideale ancora forte dal Carducci

---

<sup>20</sup> Cfr. M. PASCOLI, cit. pag. 164 e qui pag. 21.



lo condizionavano ad un'ottica riduttiva e corporativistica come quando, nel 1882, per l'impiccagione di Oberdan, scriveva ancora mestamente, ma in termini esaltati al Ferrari: « Oh! se si facesse una associazione di noi insegnanti secondari! Credi che il governo non potrebbe più svegliare così la nostra patria! »<sup>21</sup>.

Non sorprende se, sull'impeto di questi confusi slanci «revanchisti» in quella piccola città dove aveva acquisito breve fama di letterato e professore, egli cogliesse l'occasione di farsi avanti in veste di uomo pubblico associandosi, per così dire, al cordoglio nazionale e facendo a suo modo il verso alla maniera forte del maestro con le epigrafi che furono apposte alla porta del duomo e sul tumulo del cimitero per le onoranze funebri ai caduti d'Africa.

Un esordio sporadico se si vuole, che può sorprendere nell'ex-internazionalista romagnolo già collega di Andrea Costa negli anni universitari di Bologna, ma non peregrino se si colloca in tutta la svolta nazionalistica della nostra società di fine secolo e che ebbe la sua logica conseguenza negli scritti di interventismo e politica coloniale della tarda maturità del Pascoli.

Comunque l'inizio vero e proprio della sua attività epigrafica si può far risalire al periodo di insegnamento e Livorno, quando l'autonomia di scrittore rispetto alla scuola dell'ormai lontano Carducci e la pubblicazione di *Myricae* e dell'antologia latina *Lyra* gli procurarono una buona notorietà specialmente fra lettori di professione e colleghi, e non solo nell'ambito della cerchia livornese<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Ibidem pag. 161. Il Carducci aveva promosso una sottoscrizione nazionale per il monumento ad Oberdan alla quale il P. aveva aderito con 10 lire dicendosi anche pronto a rinunciare ad un quarto dello stipendio, cfr. idem. L'epigrafe per il monumento scritta dal Carducci si può leggere in *Opere* cit. vol. XIX, pag. 215.

<sup>22</sup> Di riflesso la fama che si era guadagnata gli valse anche la elezione ad assessore al comune; carica che egli ricoprì però per breve tempo.

Dentro questo retroterra l'epigrafe per il cuginetto Placido. (IV) così vicina, anche cronologicamente, ai motivi più cattivanti e divulgati dei morticini, degli orfani, degli abbandonati della prima raccolta poetica e l'altra per G. Cecchi (III) complessa, anche perchè dettata da obblighi di amicizia verso l'editore Giusti, ed emblematica dei temi fondamentali della produzione — come, per es., la morte giovane (... MORTA TREN-TENNE ...); l'umbratilità e al tempo stesso il valore sociale delle esistenze celebrate (qui: LA VITA A LEI DOLCE PERCHE' UTILE AI SUOI); le nostalgie funebri del « nido » e della madre protettrice (si veda ancora il ritorno alla tomba, come a nido dell'altra esistenza stroncata di questa lapide, l'infante Giorgia Giusti) — presentano motivi di un repertorio contenutistico e stilistico chiaramente miriciano: l'intrecciarsi di gioia e dolore nell'epigrafe di Placido, l'« ombra d'ali fuggevoli », l'albero « trapiantato », le ali ferme « al nido » in quella di G. Cecchi.

Alla occasione celebratoria e lacrimevole così ben interpretata dal Pascoli e volta, nel rispetto della tradizione, verso indirizzi patetici, si aggiunse, nei caratteri dell'ornato sobrio ed elegante del genere, il commento « universalizzante » di pensosa « gnome » umanitaria cui lo autorizzava la natura pubblica e consolatoria del componimento e l'aspetto di poeta del dolore e della umana pietà man mano assunto da lui nell'opera maggiore.

È il caso, per es., della parte finale della iscrizione per la Cecchi volutamente generalizzante anche se, comunque, aderente all'intimismo idillico che la caratterizza (... COME OMBRA LA NOSTRA VITA / OMBRA D'ALBERO ecc.) o della clausola di chiusura dell'epigrafe per il medico Lippi (V) anch'egli fermato per sempre alle soglie della maturità di uomo e di professionista: vi si rilevinò appunto le sottolineature dell'aggettivazione etica e al tempo stesso appassionata, identica nello stilema a quella dell'altra lapide (... L'UTILE VITA ... LA DOLCISSIMA VITA ...)

e le ambivalenze di vita e morte, vagito e palpito, culla e tomba alternate (in domande e risposte, in posizioni chiasmiche ecc.) nell'intreccio delle esistenze complementari del bimbo orfano e del « povero giovane morto »: (... MANDA UN VAGITO LA CULLA ED UN PALPITO MANDA LA TOMBA ecc. ...).

Sentori decadenti di dissoluzione e di morte alitanti tra dolcezze consolatorie e idilli familiari da queste tombe agresti e lapidi urbane son qui presenti, come in *Myrica*, anche se in accezione paesana e domestica, ancora ottocentesca nella sua volontà celebratrice di valori esemplari; vi permane persino quella inconscia funzione rimotiva sui valori dell'«eros» (anche quelli casti dei legami coniugali di queste epigrafi) che pure impronta l'improvviso arrivo delle morti (UN MESE DOPO LE NOZZE per Lippi, otto giorni dopo il vagito del SUO PICCOLO ROMEO per O. Cicognani, (cfr. XII) troppo presto anche per l'altra sposa Noemi Farnesi, (cfr. XI) quasi a troncare rapporti dati come felici cui si abbandonarono i protagonisti; ne rimangono ora i frutti atroci e lacrimevoli a reclamare sul loro abbandono e la loro solitudine (cfr. l'esclamativo tra patetico e recriminante: SON TE! della culla del Lippi, il VAGITO SOLO / TRA TUTTO UN NUOVO PIANTO / INESTINGUIBILE della epigrafe della Cicognani).

A ben guardare queste epigrafi furono quindi anche esse espressione delle immagini ossessive e simboliche dell'inconscio pascoliano per es. della presenza protettiva, assorbente recriminante della madre come figura infera della morte: nella epigrafe per N. Farnesi dove è la custode della GRAN PORTA, imponente l'attesa e il richiamo dello sposo che «lontano geme»; in quella più assorta ma ugualmente misteriosa di E. Gonnella (XV) il cui transito avviene in sonno presso la « dolce figlia »; in quella di Isabella Groppi (XL) custode matriarcale dei costumi tribali e dei diritti della patria; in questa, idillica, di G. Cecchi non meno ambivalente nella funzione mortuaria di

zia-madre della protagonista da cui è attratta, FELICE, la nipotina<sup>23</sup>.

Tuttavia va considerato anche l'altro aspetto, quello pedagogico, delle epigrafi in esame.

Fin da questi anni il Pascoli si mostrò sensibile all'inserimento nella vita culturale della nazione, nei termini della educazione scolastica e universitaria da sempre perseguiti o in quelli più personali dei tramiti di relazioni intrecciate con personaggi della vita pubblica del momento.

In questo senso anche le epigrafi, col quadro tipico di costume e psicologia ottocentesca che presentano (i professionisti vittime del loro dovere, le madri e spose vittime dei compiti familiari e uxori, e perfino quelle donne morte di mal sottile come N. Farnesi) possono considerarsi come una ulteriore occasione per affermare una egemonia culturale lungo le fasce medie e piccole della sensibilità borghese di fine secolo che del restoolgeva, in quell'ambito come sul piano generale, alla ripresa di valori raccolti del sentimento e dello spiritualismo patetico e impressionista.

Il Pascoli si colloca, come poeta della maggioranza silenziosa, tra la declinante funzione di moralizzatore classicistico e tardo-risorgimentale del Carducci e lo snobismo eclettico del « fratello maggiore e minore » Gabriele D'Annunzio, in una posizione intermedia più consona e cattivante data la sua accentuata intenzione interclassista e moderatrice e le preferenze verso una tematica medio-patetica ad essa connesse. La stessa collocazione appartata e regionalistica anche in rapporto alle committenze e alla accettazione delle iscrizioni (Livorno, Lucca o, addirittura, Barga e Castelveccchio) segna, come *Myricae* e i *Poemetti*, un tacito antagonismo rivendicativo di questi valori

---

<sup>23</sup> Per una lettura dei simboli della poesia del P. fondamentale l'opera di G. B. Squarotti, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina, D'Anna, 1967.

nei confronti della posizione più centrale nella letteratura e nel costume degli altri due vati del momento, dentro quella delimitazione di zone di influenza e di rapporti tra società, corrispondenze psicologiche e funzioni letterarie volutamente scelti e autoattribuiti dalle tre persone più rappresentative della nostra scena culturale.

In questo senso la lapide di Lucca per il Catalani (VIII-IX), data anche la destinazione pubblica per cui fu scritta, può considerarsi come la prima proposizione ufficiale di questi valori medi sublimati nel correttivo pedagogico, così caro al Pascoli, della funzione catartica e consolatoria da lui attribuita all'arte.

Si veda appunto l'epiteto di CONSOLATORE D'ANIME che connota, con felice resa psicologica, oltre che concettuale, la personalità artistica e umana del maestro lucchese e che rende la epigrafe, al di là del suo carattere peculiare, patetico e aderente ai tratti fondamentali di un'epoca e di un'atmosfera, un manifesto di poetica personale e di classe (quella intellettuale media che tentava di avocare a sé una funzione di guida attraverso l'inserimento nell'*establishment* borghese).

Il passaggio dal momento eroico delle tramontate idealità romantico-risorgimentali verso i ripiegamenti intimisti dei drammi d'anime di fine secolo si può cogliere qui nella dislocazione dell'immagine dell'arpa dei « fatidici vati » di un coro famoso del *Nabucco* in quella più mossa e sensibile dell'arpa ancor tocca da « invisibili dita » della parte finale dell'epigrafe risolta nelle soluzioni conformi di figuratività tombale e *liberty* della bella metafora, nella evocatrici insistenze sui nomi floreali delle eroine (DEIANICE EDMEA LORELEY WALLY) nelle spiritualistiche interpretazioni di quella musica intesa, con suggestivi richiami platonici, come ritorno di cose che IL CUORE NON RICORDAVA E RICONOBBE E NON OBLIA.

L'ambizione conciliatorista di questi anni ritorna del resto, adeguata alle forme di esistenza crepuscolare e domestica del-

l'umile artigiano dei suoni, nella lapide lucchese affine per il modesto « COMPOSITORE DI MUSICA » Michele Puccini (il padre di Giacomo, cfr. XXIX: si veda appunto la ricorrente metafora della cetra che « AL VENTO ANCORA TINTINNA ») o in quella dell'editore Giusti (XX), avocante invece in prima persona dalla tomba, con accenti ammonitori di ormai spiegata morale classista (« OPERAIO LAVORA! ») la funzione eternatrice dell'arte e del pensiero (« FA CHE GEMA IL TORCHIO E IMPRIMA LA PAROLA / E IL PENSIERO D'UN ATTIMO SERBI NEI SECOLI / E DA UNO LO TRASMETTA A MOLTI A TUTTI / SI CHE ILLUMINI PLACHI ESALTI CONSOLI REDIMA / FA CHE IO VIVA FA CHE IO OPERI IL BENE / OGGI DOMANI SEMPRE ... »).

Tra velleità intellettuali di un'etica perpetuatrice e rispetto dei valori di un'etica costituita (in questo senso vanno lette le costanti menzioni di professioni accanto ai nomi: GUGLIELMO LIPPI MEDICO, RAFFAELLO GIUSTI LIBRAIO EDITORE TIPOGRAFO, MICHELE PUCCINI COMPOSITORE DI MUSICA, fino alla suprema connotazione per l'artista: CONSOLATORE D'ANIME) queste epigrafi offrono uno scorcio sufficientemente emblematico di una situazione generale, ma anche delle motivazioni sociali e psicologiche che stavano dietro l'opera di autori come il Puccini, il Catalani o il Pascoli stesso <sup>24</sup>.

Si comprende per quanta parte vi abbiano inciso il costume di un'epoca e la tradizione del genere con la rassicurante presenza di *topoi* del patetismo medio e lacrimevole e la celebrazione dei valori « positivi » della famiglia, del lavoro e del-

---

<sup>24</sup> Nella madre di Puccini (XXX) « SPOSA PER POCO FELICE / MADRE PER MOLTO INFELICE E FORTE » si identifica ancora la madre del poeta « ... che fu così umile, e pur così forte sebbene al dolore non sapesse resistere se non poco più di un anno ... » (cfr. Prefazione ai *Canti di Castelveccchio*). Questo gioco di assimilazioni e proiezioni dei dolori propri in quelli altrui e viceversa, che è continuo nelle epigrafi, qui scopre in particolare le affinità ideali e sentimentali che il P. sentiva comuni con il conterraneo d'elezione maestro di Torre del Lago.

la rettitudine sociale che trovarono nel Pascoli una complice risonanza a livello civile e a livello sentimentale attraverso la continua chiamata in causa del suo vittimismo pietista e le identificazioni inconsece.

La stessa relativa corritività del formulario stilistico, fluente e suasorio, piuttosto che icastico e lapidario di queste iscrizioni risponde, nella medietà tonale che si è più volte sottolineata, alla duplice funzione di educazione pubblica e di educazione sentimentale che l'autore si era proposto scrivendole.

In questo *Spoon River Antology* italico, largamente conformista e consolatorio, condotto su schemi di gusto iconografico cimiteriale di fine Ottocento, i valori patetici delle esistenze, gli atteggiamenti dissolti nel rimpianto e nel ricordo (tintinnii di arpa nelle epigrafi dei Puccini e del Catalani, disperati appelli a una qualche forma di sopravvivenza che trapassano sotto la eloquente struttura dell'iscrizione del Giusti, mediazione sul PERCHE' della esistenza in quella del Lippi, smarrite remissività del transito di tante donne nelle altre epigrafi) concorrono all'illustrazione del costume, della morale e della psicologia di una borghesia media in disagio, desiderosa di perpetuarsi in immagini ma sgomenta che cercava suasorie compensazioni alle sue apprensioni di classe in una aneddotica contenutistica e pietosa e nelle ambizioni idealizzanti che il *décor* delle epigrafi pascoliane sapeva così conformemente realizzare.

Nella quiete relativa di una regione come la Lucchesia, tra contado agricolo e borghesia locale che si lusingò di considerarlo come suo poeta, il Pascoli cominciò a configurarsi l'ideale di una missione umanitaria di conciliatore delle classi attraverso la religione del bene e dell'onesto possesso che fu, come s'è detto, la concezione centrale della sua maturità di scrittore.

Il vagheggiamento di un'Italia patriarcale dei borghi e dei municipi, emarginata ma paziente, descritta ancora, e questa volta di sua iniziativa, nelle epigrafi garfagnine per contadini ed emigranti di quella terra (anch'esso come i *Poemeti* accorante e utopistico tentativo di opposizione anticapitalistica all'altra Italia, quella ufficiale dell'espansionismo d'oltre sponda e delle lotte sociali) lo portò a riscoprire i valori della bontà naturale delle cose e del lavoro, dell'esistenza semplice e onesta dentro le strutture arcaiche di una civiltà agreste e etonia fra le cui cerchie esclusive non fu difficile al Pascoli collocare i miti personali dell'infanzia, del « nido » protettivo e difeso, del piccolo possesso fruttifero eretti a salvaguardia contro lo sfondo minaccioso di problemi sociali e nazionali che si agitarono all'orizzonte.

L'infinitamente piccolo dell'atomizzazione regionale, del borgo e del contado si ridimensionò sulla prospettiva dilatata, e certo non priva di agganci storici con la situazione del momento, della nazione povera, la « proletaria fra le nazioni » reclamante oltre mare terre per il lavoro dei suoi figli come in quei numerosi interventi e discorsi che il poeta barghigiano, promosso ormai al rango di vate letterario dell'Italia ufficiale, pronunciò per l'intervento nella guerra di Libia e il diritto di conquista dei coloni italiani.

È facile capire come in questo programma di rivendicazione dell'Italia umile la posizione « umanitaria » del poeta conciliatore, ormai concorrente all'inserimento nel ruolo-guida della nazione, non poteva non trasformarsi in quella complice del compatimento pietista e della rassegnazione rinfocolata, per altro, da risentimenti e personali identificazioni col destino incerto di questi emigranti (quelle, tante volte ricordate, del senza « nido », del poeta contadino straniero alla sua patria, del poe-



ta professore non riconosciuto e ramingo per l'Italia in sedi universitarie subalterne e periferiche)<sup>25</sup>.

Ne deriva il moralismo di queste epigrafi garfagnine altrettanto idealizzate, nella loro dimensione mistificatamente umile, di quelle medio-borghesi di cui si è detto.

L'angolazione da cui vennero scritte è illustrata dalla posizione « epica » e al tempo stesso paternalista della lapide dello Zi Meo (XXV) uno dei capolavori del conformismo epigrafico, e pur partecipe, del Pascoli garfagnino, dove non manca neppure la personale chiamata in causa di se stesso (LA VEDOVA I FIGLI E UN AMICO) a premiare l'intrepido lealismo di questo campione « d'antica razza » nelle « vecchie e buone usanze » come nei destini dell'Italia nuova.

Tutte le risorse della « pietas » patetica concorsero a celebrare il dramma del contadino e dell'emigrante: dalle soluzioni compiaciute che s'è detto a quelle elegiache dei più sfortunati Limberti (XXIII) e Bertolini (XIX) e addirittura strazianti della piccola Molly (XXI) fino alla confluenza della religione tribale dei vecchi agresti e dei casolari, della civiltà del sangue e della terra, tipica di queste epigrafi come dei contemporanei *Poemetti*, nella posizione nazionalista della tarda lapide per Isabella Groppi (XL) che, anche per questo, sintetizza alcuni dei motivi più costanti di tutta la produzione: quelli della madre custode gelosa dei vincoli primigeni, della madre figura mortuaria e protettiva al tempo stesso, della madre-patria (quella *grande* come la *piccola e cara* della lapide del Marcucci cfr. XXXII; la *Grande Proletaria* povera ma sollecita dei suoi figli del discorso omonimo del 1911) profilata nell'im-

---

<sup>25</sup> Il diario di Mariù cit. documenta a sufficienza quale fatto traumatico era, a ogni inizio di periodi scolastici, lo spostamento da Castelvecchio o le reazioni intemperanti e di umor maligno a quelli che il Pascoli credeva (o erano in realtà) suoi bistrattati meriti di dantista e docente universitario.

magine di questa *grand mère* contadina dal cielo benedicente i suoi SCONSOLATI / NELLA TERRA PATRIA NELLA TERRA LONTANA.

Allo stesso modo la posizione pedagogica di vate ufficiale dell'Italia umbertina, in cui confluirono le tendenze specifiche di scrittore per fanciulli<sup>26</sup> e quelle generali di educatore nazionale — secondo il programma neo-unitario di fare gli italiani, che fu compito della classe dirigente dopo il 1870 — produsse, negli ultimi anni bolognesi l'inflazione di interventi pubblici e discorsi e di collaterali epigrafi corrvivamente celebrative e predicatorie.

Emblematica in questo senso l'iscrizione del 1909 per Francisco Ferrer che circolò a Bologna stampata dietro il ritratto del rivoluzionario spagnolo nei giorni seguenti la sua esecuzione, alla maniera di quelle tante del Carducci diffuse su giornali e fogli volanti; accomuna l'interclassismo conciliatorista di intellettuali e popolo alla visione agiografica del folklore patriottico (i pensatori che levano gli occhi dal libro e i lavoratori che levano il pugno dalle incudini, cioè PENSIERO E LAVORO UMANI stretti L'UN L'ALTRO AVANTI QUESTO MARTIRIO tra bagliori di fiamma e odor di roghi del tramonto).

Le motivazioni soggettive di questa epigrafe espresse in una lettera alla contadina semi-analfabeta Attilia Caproni, figlia di Zi Meo<sup>27</sup> (ancora l'opera capillare di educazione dal basso) mostrano quali erano, in effetti, i termini smarriti e pietistici dentro cui il Pascoli sentiva i fatti storici.

Tra gli scompensi di questi risentimenti intimisti e l'enfasi di chi si sentiva investito, dalla nuova cattedra bolognese, del ruolo di successore del poeta della terza Italia, si muove

---

<sup>26</sup> Autore per fanciulli e fanciulle (*Virginibus puerisque*) egli stesso si definì come attestano fra l'altro le antologie: *Fior da fiore* e *Sul limitare* che, con meno greve opportunismo del *Cuore*, furono i libri di tante generazioni scolastiche della nuova Italia.

<sup>27</sup> Cfr. note all'epigrafe XXXI.

ancora l'impostazione « epica » e tuttavia aneddotica delle epigrafi risorgimentali dell'ultimo periodo per le quali, salva restando la diversa rappresentatività in campo nazionale e letterario del Pascoli in questo momento, possono valere le stesse parole di tanti anni prima della lettera citata a Severino, quando diceva di voler fare « per alte ragioni didattico-morali, un piccolo *commentario della rivoluzione italiana*; voglio dire delle nostre guerre » con proclami « (primo fra tutti, quello di S. Maestà sarda del '59, sublime!) » [...] « inni di guerra, riguardanti specialmente il '59 e il '60, Vittorio Emanuele e Garibaldi, Cavour e Mazzini »<sup>28</sup>; tanto immobile astratta e sincretistica fu la sua visione della storia: un affare « poetico »<sup>29</sup> perpetrato sulla testa delle plebi rustiche dell'Italia patriarcale e contadina che pagava con i lutti e l'emigrazione il programma della classe dirigente e dei suoi poeti, fra cui il Pascoli, così affabilmente sollecitante le corde emotive di una piccola borghesia complice e *revanchista* e il suo gusto del bozzetto patriottico e della stampa popolare.

Così pure si includono in questa angolazione le oleografie populiste del Mazzini e del Garibaldi nelle epigrafi di San Mauro e Lucera (XXIV-XXXVIII-XXXIX) fino alla comparsa dell'ITALICA IDEA nell'episodio bargeo dell'incontro di Mordini e M. R. Imbriani sulla terrazza del caffè Capretz (XVIII) e all'ossequio della regalità in quella della visita della coppia regia alla manifattura dei tabacchi di Lucca (XLI) che tuttavia, pur sotto i fasti della stentata eroicità degli epiteti e degli atteggiamenti (il sole che splende sulle fronti dei due APOSTOLI DELL'IDEALE; il RE GIUSTO NEPOTE DEL RE LIBERATORE la sua COMPAGNA REGINA / FIGLIA DI PRINCIPI SACERDOTI E GUERRIERI) mostrano

<sup>28</sup> Cfr. M. PASCOLI cit. pag. 178.

<sup>29</sup> Sulla interpretazione della poesia politica del P. cfr. C. VARESE, *La poesia politica del Pascoli* in *Studi per il centenario* vol. III, Bologna 1962 e anche: *Pascoli decadente*, Firenze, Sansoni 1964.

ancora le preferenze ad una storia episodica e borghigiana volta a privilegiare il paesano, la cerchia chiusa degli affetti quieti della famiglia e della provincia (cfr. per es. le epigrafi per il combattente dell'ESERCITO ROSSO S. Salvi: XIII-XIV o quella per il contadino combattente L. Marcucci: XXXII, anche essa *trait-d'union* fra le iscrizioni garfagnine e quelle patriottiche dell'ultimo momento).

3. Nel corso di questa introduzione (in modo più analitico si veda nelle note) si è accennato al formulario stilistico e retorico dentro cui si espressero questi temi, al fittissimo intreccio di forme allocutive da parte dei defunti verso i vivi e dei vivi verso i defunti nei vari gradi della storia crepuscolare e patetica (Farnesi) o tragica (Zuco), dei richiami ammonitori (Giusti) o eroici (Mordini: IO VI DICO DI SERRARE LE FILE) secondo l'etica ricattatoria dei buoni sentimenti connessa al genere e in cui direttamente intervenne l'autore stesso con le sue apostrofi in forma privata (Placido) o elegiaca-corale e mesta (Molly, O. Bertolini, I. Groppi) o addirittura esortatoria e civile (Cavallotti, Mazzini, Ferrer).

Da qui il patrimonio di invocazioni, esclamazioni, interrogazioni, domande e risposte allusivo a una condizione di continua corrispondenza e di trapasso tra vita e morte, esistenza dei vivi e condizione funebre che è il tema essenziale e ovviamente specifico dell'argomento, ma anche di tutta la tematica del Pascoli nell'opera maggiore.

A queste ambivalenze e rapporti continui di corrispondenza contribuiscono stilisticamente le frequentissime sottolineature chiasmiche (la tomba e la culla del Lippi già ricordate, il TANTO AMASTI RIAMATA di I. Groppi, il MOLTO AMO' MOLTO FU AMATO E SARA' dello Zi Meo), il continuo ricorrere di sintagmi analoghi come: A QUELLI CHE AMAVA DA QUELLI CHE AMAVA /

AMATA di A. Giorgetti, cfr. XXVII; *conosciuto da tutti / amato da chi non lo conosceva* di Lemetti, cfr. XXVI; CHE VOLEVA VIVERE CON LORO / COME PER LORO AVEVA VISSUTO di Limberti, cfr. XXIII.

Strutturalmente questa concitazione affettiva di correzioni, incisi, sospensioni, effusività sentimentali si ripercuote sullo schema delle epigrafi avvolgendole del corrispondente ornato sintattico che la formula tradizionalmente sobria dell'iscrizione riesce a contenere in un dosato bilanciamento di richiami retorici, climax e anafore (VITA ... UTILE VITA ... DOLCISSIMA VITA, in Lippi; VOCI LA CHIAMAVANO ... VOCI LA RATTENEVANO in A. Giorgetti; *Di lui piange la vedova Maria ... Di lui si parla con amore ...*, in Lemetti; YES DICEVI ... SI' DICESTI ..., in Molly), fino a quelle fittissime riprese etiche ed affettive di possessivi che sottolineano ancora l'intensità sentimentale dei rapporti con la vita labile nelle epigrafi per la piccola borghesia patetica (cfr. le note per le epigrafi di N. Farnesi, O. Cicognani, A. Giorgetti ecc.) e quella dei vincoli alla terra e alla contrada, l'etica del piccolo possesso nelle epigrafi contadine (SUE CARE MONTAGNE ... SUO PAESELLO ecc. in Salteri; TUOI CONTERRANEI ... TUOI FRATELLI ecc. in Bertolini; SUOI PADRI ... SUE TERRE ecc. in Marcucci; SUO ASSIDUO PROFICUO ONESTO LAVORO ... SUOI FIGLI ecc. in Limberti).

Come si vede una corrispondenza tra temi e stile che motiva nei vari casi il rovesciamento di struttura, (cfr. l'epigrafe del Giusti) o le intensificazioni sempre funzionali su domande, verbi, incisi su cui è centralizzata la lapide (il *Dov'è* di Lemetti, il *PERDE'* di Lippi, lo *SPARI'* di O. Cicognani).

Dentro gli schemi di una tradizione patetica ed eloquente ma contenuta, l'innovazione del Pascoli fu del genere del «sublime del basso» fluttuante tra il colloquiale-domestico, lo strazio sentimentale e l'epica della maggioranza collettiva; quando

tentò le sintesi storiche, ormai anacronistiche per lui, riuscì in mortificanti proposizioni di forza fittizia.

Gli riusciva invece quell'epica contadina cui era interessato dall'alto come rappresentante di classi intermedie (si vedano appunto gli stilemi di *pietas* decadente e letteraria richiamanti anche il D'Annunzio: il BUON LAVORO di G. Salteri, le VECCHIE E BUONE USANZE di Zi Meo) volta, pur tra tentazioni nazionalistiche, anche in sfera linguistica minima (il *SI'* italico di Molly in contrapposizione allo *YES* di una civiltà capitalistica e industriale) alla rivalutazione di una visione paesana, funebre e agreste delle nostre arcaiche strutture agrarie in contrasto con quella centralizzante degli altri due vati del momento: dall'Italia dei municipi e delle regioni a quella unitaria e viceversa: uno dei motivi da riscoprire, lungo l'opera del Pascoli, nella nostra evoluzione storico-letteraria tra Verismo e Decadentismo<sup>30</sup>.

Si avverte immediatamente la frattura operata nell'ambito del genere tra queste epigrafi così effuse e familiari del Pascoli e, per es., quelle carducciane sobrie e tendenti appunto al lapidario anche nella espressione del dolore privato che i richiami classicistici rivestono di un paludamento contenuto, non solo per la forza della tradizione bensì anche per un «habitus» di letteratura che voleva essere pure condotta di sentimenti.

Fu la frattura che poteva operare una personalità ancora per molti versi di formazione e di etica ottocentesca come quella del Pascoli, ma in cui l'ornato retorico, il formulario stilistico e metaforico del genere, pur persistendo, veniva ad esprimere la nuova realtà di un costume, di una sensibilità e di una

---

<sup>30</sup> La lettura geo-storica sui vari monumenti della nostra letteratura è nel libro di C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967 e in tutta l'impostazione generale, rivolta pure a contemporanee prospettive europee, della *Letteratura Italiana, Storia e testi* diretta da C. Muscetta, Bari, Laterza.

posizione personale mutata nei confronti dei problemi del momento. Per questo le epigrafi del Pascoli si possono considerare come l'ultima raccolta del genere in cui il retaggio ottocentesco venne a coincidere con gli elementi del rinnovamento e della dissoluzione: anche in questo come nell'opera maggiore.

Tra l'anacronistica sanità borghese del Carducci e gli splendori europeizzanti del D'Annunzio non si può dire che il Pascoli fosse, neanche in questo genere epigrafico, pienamente innovatore. Fu, come volle apparire, il poeta che è trascinato non che trascina, che esprime la voce di tutti, che non si eleva sulle masse ma che sta al passo; solo che, come s'è visto, anche questa era visione di classe.

La stessa impostazione moralistica, la colloquialità affettiva, il formulario di metafore tradizionali di queste iscrizioni usato a esorcizzare le angosce mortuarie (per es. la LUNGA VIA o la VIA CORTA come menzione rimotiva della morte, l'ALBERO TRAPIANTATO, la CETRA che ANC'ORA TINTINNA) mostrano quanto fosse forte e ancora presente in lui il valore della tradizione.

Solo che anche da questa corrività sentimentale e dalla stessa relativa equivalente stratificazione stilistica si esprimevano quelle presenze mortuarie, quelle ossessioni esistenziali, quelle ansie funebri che furono la forma più propria di adeguazione al reale che un uomo smarrito e un poeta della sua sensibilità umana e culturale poteva esprimere nell'ambito della nostra coscienza decadente.

MARIO TROPEA

- I.                   TRA DESERTI STRANI E FIERE MONTAGNE  
                       NON SI SCOSSERO AL TRADIMENTO  
                       NON TREMARONO DELLE MIGLIAIA DEI NEMICI  
                       BASTARE A VINCERE NON POTEVANO  
                       A CEDERE NON VOLLERO PENSARE  
                       MORIRONO ALLINEATI  
                       AL COMANDO
- II.                   PRESENTATE LE ARMI  
                       ABBASSATE LE BANDIERE PIEGATE LE FRONTI  
                       AVANTI ALLA LORO TOMBA AVANTI AL LORO ESEMPIO  
                       LE FRONTI LE BANDIERE LE ARMI  
                       SE NE SOLLEVERANNO  
                       BENEDETTE

---

Questa raccolta di epigrafi, in massima parte iscrizioni tombali, ma anche commemorative, di cui qualcuna su pergamena, è stata condotta direttamente sui luoghi di destinazione dove si trova ancora un certo numero di esse, o sui manoscritti autografi che talvolta sussistono presso archivi o in possesso delle famiglie che le richiesero al Pascoli.

Quando esisteva l'autografo si è riprodotta esattamente la lezione manoscritta del poeta stesso che qui risulta in caratteri normali, negli altri casi si riporta la lezione incisa (ovviamente in stampatello).

Il criterio di ordinamento è quello cronologico, quando si è potuto stabilire con certezza, negli altri casi vale la priorità di data di morte.

Le epigrafi per uno stesso personaggio (per es. Cavallotti, Mordini ecc.) sono state raggruppate, ma secondo gli stessi criteri: comunque notizie specifiche in questo senso si danno nelle note singole.

I-II Riportate a pag. 11 dell'opuscolo di M. FERRARA, *Gli alunni di un tempo e i colleghi d'oggi in memoria di G. Pascoli*. Stab. Tip. E. Medici, Massa, 1924, con la nota: «Queste epigrafi sono state trovate nell'Archivio del Comune di Massa tra le carte che si riferiscono alla mesta cerimonia. La prima fu appesa in quel 23 febbraio dell'87, alla sommità della porta del Duomo, la seconda fu messa accanto al tumulo»; poi in: *Lucca a Giovanni Pascoli*, cit. pag. 46 con qualche differenza.

M. BIACINI in *Il poeta solitario* cit. pag. 145 invece le riporta come una sola epigrafe, riprendendo dal libro di G. TOGNACCI, cit., pag. 25. Dogali, come si sa, fu il 26 genn. 1887.

In questa occasione il Carducci, contrario al De Pretis e alla politica africanista, scriveva in una lettera del 29 marzo 1887 a U. Brilli: «... vile generazione, a questo siete venuti. Quante epigrafi avete fatto, quanti versi, quanti discorsi perchè cinquecento contadini non potendo scappare, sono morti. [...] In chiesa, in chiesa alla messa e a cantare il requiem ai morti di Dogali», in *Opere: Lettere*, Vol. XVI, p. 128/29 ed. 1953 e D'Annunzio nel *Piacere* accennava snobisticamente ai «quattrocento bruti, morti brutalmente!» cfr. *Prose di romanzi*, Mondadori, Milano, 1940 pag. 295. La gloriosa impostura dei «morti in fila» «allineati» cui si rifà l'iscrizione del P. e ancora la tarda celebrazione di quella «morte purpurea» nella *Messa d'Oro* del 1905 (cfr. *Prose*, cit., pag. 265) fu fomentata, fra l'altro, dai nazionalisti più accesi, per es. da A. ORIANI, in *Fino a Dogali*, Cappelli, Bologna 1942 pag. 310.

Dello stesso tono i distici augurali in greco, scritti nel 1888 per la sorte delle armi italiane in Africa, che si possono leggere in M. PASCOLI, cit., pag. 283.



## III.

GIORGIA CECCHI  
 MORTA TRENTENNE IL XX MAGGIO MDCCCXCHH  
 QUI RIPOSA DALLA VITA MESTA  
 A LEI DOLCE PERCHE' UTILE AI SUOI  
 CHE PRESSO LEI DEPOSERO LA NEPOTINA  
 ASPETTATA NON VEDUTA  
 GIORGIA GIUSTI  
 NATA IL XXX AGOSTO MORTA IL XV OTTOBRE MDCCCXCHH  
 FELICE DI TROVARE UNA MADRE ANCHE DI LA'

—  
 COME OMBRA LA NOSTRA VITA  
 OMBRA D'ALBERO  
 CHE FERITO ESSO DAL SOLE  
 DA' IL REZZO ALTRUI  
 OMBRA D'ALI FUGGEVOLI  
 L'ALBERO FU TRAPIANTATO  
 LE ALI SONO AL NIDO

## IV.

GIOIA A NOI DAL 23 NOVEMBRE 1880  
 DOLORE DAL 5 SETTEMBRE 1894  
 DORMI COI DUE FRATELLINI  
 NON SOLO NON OBLIATO  
 PLACIDO.  
 TUO PADRE EMILIO DAVID  
 LA MADRE LA NONNA

III. Riportata in: *Lucca a Giovanni Pascoli*, cit. pag. 40 con l'indicazione del « camposanto della Misericordia di Livorno ».

I rapporti con l'editore Giusti (cfr. la epigrafe XX di questa raccolta) che aveva stampato a Livorno *Myricae* e *Lyra*, furono dapprima cordiali poi sempre più freddi per la permalosità del P., a causa dei vincoli editoriali in cui erano tenute le *Myricae*. Egisto Cecchi era figliastro e procuratore legale del Giusti; a lui, fra l'altro, è dedicata la lirica: *Fior d'acanto* nella sezione *Alberi e fiori* di questo libro.

La toccante indentità dei nomi di zia-madre e nipotina, la duplice presenza tom-bale come, in scorcio, nelle epigrafi di N. Farnesi (XI), E. Gonnella (XV), Olga Cicognani (XII) e A. Giorgetti (XXVII) tendono a riprodurre, nella misura indiretta che consentiva il genere, quel romanzo dei « guai della sua famiglia » che aveva fatto il primo ingresso nella poesia del P. con il poemetto *Il giorno dei morti*, aggiunto alla seconda edizione di *Myricae* (1892).

Al mito della quercia caduta dei più tardi *Poemetti*, già adombrato in quell'albero ferito che dà il rezzo altrui, si può aggiungere, per l'ultimo verso, una probabile reminiscenza dantesca dell'*Inferno*, canto V (le « ali aperte e ferme al dolce nido ») v. 83.

VI. Riportata in G. TOGNACCI, cit. 1939, pag. 70, e ripresa da M. BIAGINI con qualche svista, cfr. op. cit. pag. 215.

Placido morì a 14 anni a Sogliano al Rubicone (Forlì); era il cuginetto che dal 1890 al '93, nei periodi scolastici, il poeta aveva chiamato a vivere presso di sé a Livorno, per aiutarlo negli studi.

Il padre era cugino diretto in quanto figlio di Rita Vincenzi, zia materna del P.

Il racconto doloroso della morte di Placido è nella poesia omonima di *Myricae* e in M. PASCOLI op. cit. pag. 384 e segg., dove vengono riportati anche dei distici funebri in latino, scritti ancora per la sua morte.

V.

GUGLIELMO LIPPI

MEDICO

CHE A VENTICINQUE ANNI

TRE MESI DOPO LA LAUREA UN MESE DOPO LE NOZZE

QUANDO EBBE TROVATO IL PERCHE' DELLA VITA

PERDE'

IL VII NOVEMBRE MDCCCXCVII

SPENTAGLI DAL MORBO CHE EGLI COMBATTEVA NEGLI ALTRI

L'UTILE VITA

LASCIANDOLA AD UN ESSERE CHE SBOCCIO' DOPO LA SUA MORTE

LA DOLCISSIMA VITA.

MANDA UN VAGITO LA CULLA ED UN PALPITO MANDA LA TOMBA:

DICE LA TOMBA: CHI SEI? DICE LA CULLA: SON TE!

G. PASCOLI

V. L'epigrafe è al camposanto di Lucca, al lato Sud (prima al lato Nord) arca-ta I, con un busto in marmo del Lippi.

L'iscrizione venne anche riprodotta su cartoncini a stampa, listati a lutto, di cui qualcuno si conserva nell'archivio di Castelvecchio.

Riportata anche in *Lucca a G. P.*, cit. pag. 35 con imprecisioni (mancano il CHE prima di A VENTICINQUE ANNI, i puntini prima delle domande e risposte e la firma finale).

Fu richiesta dal Puccini al P. con queste parole: « Gentilissimo Sig. Professore, uniscomi alla desolata famiglia Lippi, all'amico Alfredo Caselli di Lucca per pregarla a voler dettare un'epigrafe per il mio povero amico Guglielmo Lippi. Ella, con la elettissima forma e con l'animo suo gentile potrà in poche parole esprimere i sentimenti di noi tutti verso il disgraziato giovane.

Voglia seusarmi per la libertà che mi sono preso e mi tenga per suo ammiratore e servo devoto.

Giacomo Puccini

Monsegrati (Lucca) 28-7-1889.

cfr. *Caleidoscopio di umanità in lettere di Giacomo Puccini a, c. di G. ARRIGI*, in *Giacomo Puccini nel centenario della nascita*, Lucca, 1958 pag. 95.

Al Caselli il « 21/X bre/1898 », il poeta scriveva per l'invio delle copie a stampa: « Ho ricevuto le epigrafi: assai belle tutte e degne del caro morto... », cfr. *Lettere ad Alfredo Caselli a c. di F. Del Beccaro*, cit., pag. 30.

Non lasciandosi sfuggire l'occasione, per Memmino Lippi, il figlio del morto, il P. intrecciò un vero e proprio romanzo di *pietas* pedagogica con invii di versi per album, preghierine etc. che si leggono in *Lucca a G. P.* cit. pag. 22 segg.

Lippi era morto per infezione da contagio, non ultima nota di commozione, questo sacrificio, in quel retaggio di valori (la laurea, le nozze...) cari alla borghesia dell'Italia nuova alla cui mentalità pedagogica le figure del medico e del maestro sembravano quelle di buoni corifei dell'educazione nazionale.

VI. A FELICE CAVALLOTTI / GUERRIERO POETA ORATORE / DELL'IDEALITÀ ITALICA / MORTO COME E QUANDO EGLI FORSE  
AVREBBE PRESCELTO / PURO SERENO EROICO / COME NON  
L'ITALIA QUANDO NON L'ITALIA / CHE LO DESIDERÒ CAMPIONE  
/ ALLORA DI PACE ORA DI LIBERTÀ / I CITTADINI DI CONEGLIANO / IL GIORNO ... DELL'ANNO ... A MEMORIA.

VII.

O CITTADINI

RICORDATE FELICE CAVALLOTTI  
LE PAROLE CHE DISSE LE BATTAGLIE CHE FECE  
I GRIDI CHE GETTO' GL'INNI CHE LEVO'  
IL SANGUE CHE SPARSE  
PER LA PATRIA PER LA GIUSTIZIA PER L'ONORE  
PER L'AVVENIRE

---

VI. Si tratta del noto scrittore e uomo politico nato a Milano il 6 marzo 1842 e morto a Roma il 6 marzo 1898 in seguito alle ferite del duello con F. Macola.

È qui riportata la lezione di P. MICHELI, *Ricordi pascoliani* in « Pegaso », marzo 1933 pag. 266, più completa di quella che compare in *Lucca a G. P.* cit. pag. 45.

Le motivazioni e la data si deducono dall'articolo del Micheli stesso. Il 19 giugno 1898, da Messina, il P. gli scriveva: « ... per il Cavallotti mi dirai poi tu che cosa e quando devo fare. Che reazione feroce eh?... »; e il 19 febb. 1899, ancora da Messina: « ... Mio carissimo Pietrino, non mi rimproverare. Sono sempre pieno di lavoro e di brighe. E poi le iscrizioni mi riescono difficili. Tuttavia eccotene una. Farà? bisognerà annacquarela? Se mai annacqua tu che sei enologo. [e qui la iscrizione riportata a caratteri maiuscoli in stampatello]

Come vedi, si può aggiungere e si può togliere. Per esempio non ricordo da chi sia posta la lapide: non credo da « i cittadini di Conegliano ». Muta dunque. In ogni caso se non te la senti proprio di temperare o di riempire tu, rimandala a me... ». E ancora in un'altra lettera senza data: « ... per l'iscrizione fa come credi. Mi pare che nell'ultima riga andrebbe meglio *poi* o *quindi* invece di *ora*. Ma se non stona ai tuoi orecchi, andrà bene ... ».

Destinata dai cittadini di Conegliano a ricordo del C., l'epigrafe non ottenne la autorizzazione del prefetto di Treviso. « Questi non credette di lasciar passare l'iscrizione che fu ridotta alle sole prime tre righe e alle ultime tre » cfr. P. MICHELI cit. pag. 267/68.

VII. Riportata in *Lucca a G. P.* cit. pag. 45.

Alla commemorazione del C. a Messina, ad opera di G. A. Cesareo il P. non volle prendere la parola dicendosi troppo commosso per la perdita dell'amico; (cfr. G. V. RESTA, *Pascoli a Messina S.T.E.M.*, Messina 1955 pag. 32, che cita la « Gazzetta di Messina » con la notizia del fatto); lo commemorò nel discorso per l'anniversario il 6 marzo 1898 (ora in *Prose* cit. pag. 388) che, tra sensi di pietà e oratoria risorgimentale, sembrò interpretare, in quell'ambiente, il sentimento pubblico e le irrequietezze di un *milieu* culturale in cui sfumature di liberalismo e socialismo borghese facilmente trapassavano nel nazionalismo più acceso.

## VIII.

AD ALFREDO CATALANI  
 CONSOLATORE D'ANIME  
 N. IN LUCCA IL XVIII GIUGNO MDCCCLIV  
 M. IN MILANO IL VII AGOSTO MDCCCLXXXIII  
 LA SOCIETÀ MUSICALE GUIDO MONACO  
 POSE QUESTA MEMORIA  
 NEL XXV ANNIVERSARIO  
 DELLA SUA FONDAZIONE  
 IL XXIV MAGGIO  
 MCM

## IX.

APPARVE PER BREVI ANNI  
 GUARDANDO INTORNO IN ALTO IN SE'  
 TRASSE D'OLTRE LA VITA  
 DEIANICE EDMEA LORELEY WALLY  
 RIPORTO' AGLI UOMINI DOLCI NOTE  
 CHE IL CUORE NON RICORDAVA E RICONOBBE E NON OBLIA

PENDE DAL SALICE L'ARPA MA CANTANO ANCORA LE CORDE  
 TOCCHÉ DA DITA CHE I NOSTRI OCCHI NON VEDONO PIU'

VIII-IX le epigrafi, commissionate dalla Società Musicale « Guido Monaco », furono incise su una lapide del palazzo Montecatini a Lucca dove abitò il C. e dove si trovano. In *Lucca a G. P.* cit., pag. 36, sono considerate come unica epigrafe; vi sono imprecisioni anche nella data di nascita.

Il C. era nato a Lucca il 19 giugno 1854 e morto a Milano il 7 agosto 1893 di mal sottile.

Per la data e l'ispirazione cfr. lettera del 5 maggio 1900 ad A. Caselli ed. cit. pag. 43 « ... credevo che da lui [il Caselli; qui scherzosamente in terza persona] venisse l'ispirazione a commettermi l'epitafio di quel mesto genio della musica [...]. Dunque mandì subito [sono ancora al lei] queste notizie e ispirazioni intorno allo sventurato e glorioso maestro Catalani ... ». E ancora il 17 maggio 1900 da Messina: « ... le mando [...] avendo smarrita la lettera della società, le due epigrafi. Le guardi, e se le paiono indegne del gentile spirito, le stracci. Se no, le porti e vegli l'incisione ... ».

L'epigrafe (IX) è forse la più nota del P.; i due versi finali sono anche riportati nell'atrio del cimitero di Lucca con i medaglioni dei musicisti lucchesi.

Come curiosità si può avanzare l'ipotesi che nel P., poeta conciliatorista per eccellenza, l'uso dell'immagine dell'opera verdiana per definire la personalità del maestro lucchese, possa suggerire, anche inconsciamente, l'avvicinamento, nella sfera superiore dell'arte, dei due temperamenti allora sentiti come nettamente contrapposti sulla scena musicale italiana.

Come risulta dalla lettera del 17 magg. cit., è chiaro che il P. considerava due le epigrafi che qui ho riprodotto distintamente, ma la lapide con l'effigie del C. su cui sono incise al palazzo Montecatini (ora Giustiniani e già Malpigli) è unica, anche se le due parti sono distinte.

Leggermente diversa la lezione riportata, dietro la lettera cit., di mano del Caselli, con le date in numeri arabi e la variante *Dejanice* al posto di DEIANICE. Cfr. G. PASCOLI, *Lettere agli amici lucchesi* a c. di F. Del Beccaro, Firenze 1960, pag. 71.

- X. All'Ing. Cav. Leopoldo Tosi / dichiarato dal Consiglio del Comune / nella sessione straordinaria delli 23 agosto 1900 / a voti unanimi / Cittadino onorario di San Mauro di Romagna. / Egli portò tra noi / il suo ingegno il suo studio il suo cuore. / Ci ama e regge e onora. / In quest'angolo della terra Saturnia / ha fatto rivivere la gloria antica. / Se Virgilio vagasse ancora / cantando per le città romane il suo carne / qui sosterebbe. / Roma / se ancora vinca / di qui trarrà i bianchi bovi / per le sue pompe trionfali.

XI. NOEMI FARNESI NATA GIULIANI  
MDCCCLVII - MCM I

MI FU LUNGA LA VITA E LA VIA CORTA  
PERCHE' SOFFERSI E RIAMATA AMAI  
IO PRESI IL MALE DI CHE TI SON MORTA  
DA LEI CHE MALE NON M'HA FATTO MAI  
M'APRI' MIA MADRE PIANO LA GRAN PORTA  
MI DISSE QUI CON ME L'ASPETTERAI  
ADOLFO ADOLFO CHE LONTANO GEMI  
NON DIRMI MARA DIMMI ANCOR NOEMI

G. PASCOLI

X. Riportata in G. TOGNACCI cit. 1939 pag. 40 e pag. 204/5.

Iscrizione per la pergamena a L. Tosi di Rimini, affittuario per molto tempo della tenuta la « Torre » dei principi Torlonia (dove fu amministratore, come si sa, il padre del poeta) quando, nel 1900, già sindaco di S. Mauro, ne fu nominato cittadino onorario.

Sembra chiara, in Tognacci, l'attribuzione a questo periodo e a questa occasione, ma gli elementi trionfalistici della parte finale (per es. l'augurio a Roma) la sposterebbero verso le più tarde *Canzoni di Re Enzo* (per es. la *Canzone del Carroccio I*, cui fa pensare specialmente l'accenno ai *bianchi bovi* che qui compare).

XI Si trova nel camposanto di Lucca, arcata 44 n. 8 nord.

Riprodotta in *Lucca a G. P.* cit. pag. 35 con qualche variante: « E DISSE QUI CON ME ... » invece di « MI DISSE ecc. ... » e senza la firma.

N. Farnesi, morta di mal sottile, era moglie dell'orafo lucchese Adolfo Farnesi, il quale ricompensò il P. con due medaglie che egli trovò « magnifiche » confrontandole specialmente con « quella coniata dallo Speranza per Carducci ... che differenza! » cfr. Lettere al Caselli del 22 e 24 sett. 1901, op. cit. pag. 168/71.

Anche qui, per la data e l'ispirazione, si veda la lettera del 19 sett. 1901 da Castelvechio: « ... La sera prima presi la Bibbia e lessi il passo di Ruth. La mattina l'ho scritta in un S. Dionysio Areopagita greco-latino, sotto il rospo augurale, senza cancellature. Poi ho corretto e mutato alcunchè. Il bigliettino nero era avanti a me, sul calamaio dove è il mio povero babbo macchiato dell'inchiostro del mio molto e inutile lavoro » dove si vede, al solito, la complementarità e l'immedesimazione dei lutti propri in quelli altrui.

Il dativo etico che sottolinea l'affetto per lo sposo (DI CHE TI SON MORTA ...) i fittissimi richiami possessivi in prima persona, quasi a suggerire l'angoscia della perdita e tuttavia la ribadita volontà di sopravvivenza (... MI FU ... M'HA FATTO ... M'APRI' MIA MADRE ecc. ...) lo stilema sempre efficace (... RIAMATA AMAI ... per cui cfr. anche l'epigrafe per A. Giorgetti: ... A QUELLI CHE AMAVA DA QUELLI CHE AMAVA /

## XII.

OLGA CICOGNANI FORLANI  
 17 GIUGNO 1877 - 18 APRILE 1903  
 GIOVANE SPOSA MADRE NOVELLA  
 SENTIVA DA OTTO GIORNI IL VAGITO  
 DEL SUO PICCOLO ROMEO  
 OH! IL NOME DEL SUO PADRE ESTINTO  
 IL CONFORTO DELLA MADRE VEDOVA  
 LA GIOIA DEL SUO COMPAGNO  
 LA SUA FELICITA'  
 QUANDO ELLA CHIUSE GLI OCCHI  
 E SPARI'  
 LASCIANDO QUEL VAGITO SOLO  
 TRA TUTTO UN NUOVO PIANTO  
 INESTINGUIBILE

AMATA ...; o quella per I. Groppi: ... MADRE CHE AMASTI RIAMATA I TUOI FIGLI ...; o quella per Zi Meo: ... MOLTO AMÒ MOLTO FU AMATO ...) l'accenno al contagio della madre, quasi a scusare, nell'abnegazione del sacrificio, quello che poteva essere, agli occhi di una piccola borghesia di provincia, il pregiudizio su una malattia sociale come quella di Noemi, immergono la figura della protagonista nell'alone patetico e romantico cui contribuisce, oltre che l'invocazione allo sposo, l'alleggerimento della forma in rima dell'originale epigrafe.

Il passo di Ruth, I, 20 utilizzato in senso inverso che spiega l'allusione finale, così femminile, alla bellezza perduta, è quello in cui la vedova Noemi dice alle donne di Betlemme che la chiamino Mara, cioè amara, afflitta, invece che Noemi, cioè bella.

XII. Riportata da A. FUGASSA in *Pascoliana. Due epigrafi inedite di Giovanni Pascoli e la sua lirica « I due cugini »* cfr. *Nuova Antologia*, agosto 1938 pag. 358/59, con l'indicazione del cimitero della Misericordia di Rifredi (Firenze).

La data attribuita è il 1903, quando il P. era professore a Pisa.

Olga, figlia di A. Giorgetti (cfr. epigrafe XXVII) e di Romeo Cicognani, impiegato alle ferrovie e imparentato con il poeta in quanto la sorella aveva sposato Giacomo Pascoli, restandone vedova con due figlioletti, era stata conosciuta giovinetta nel 1896 dal P. di passaggio ad Ancona; l'affetto che legava Olga al cuginetto Ruggerino, morto a 13 anni, suggerì allora al poeta la lirica *I due cugini* inclusa in *Myricae*.

Come nell'epigrafe per N. Farnesi (X) il formulario possessivo e la prospettiva di abnegazione dentro la quale è inquadrata questa esistenza domestica (... IL CONFORTO DELLA MADRE VEDOVA / LA GIOIA DEL SUO COMPAGNO ...) non elimina la visione censoria dei rapporti coniugali che portarono alla morte precoce questa giovane sposa.

## XIII.

Salvo Salvi  
 nato ... morto ...  
 qui riposa  
 da una vita piena d'opere e di sapienza  
 elevata dall'amore non fiaccata dal dolore  
 serenamente spesa  
 per il Comune per la Provincia per i Clienti  
 per la Famiglia.  
 Combattè per la Patria educò al bene i figli  
 ebbe onori in vita ma più lagrime in morte  
 più rimpianto lasciò  
 ancora e sempre!  
 la vedova e i figli posero

Giovanni Pascoli  
 al suo molto amato Salvo Salvi

XIII. Per questa epigrafe e la seguente riproduco copia degli autografi pascoliani cortesemente trasmessimi dal dott. Lorenzo Salvi di Barga primogenito di Giuseppe (cfr. epigrafe XXVIII) a sua volta figlio primogenito di Salvo.

La lapide del cimitero urbano di Barga, in tutto identica all'autografo, tranne la parola LACRIME (« *lagrime* » nell'autografo) ma senza le parole: « Giovanni Pascoli al suo molto amato Salvo Salvi », porta la data di nascita 19 aprile 1844 e di morte 16 maggio 1903, la prima mancante, la seconda errata in *Lucca a G. P.* cit. pag. 41.

Salvo Salvi, notaio e avvocato di una delle migliori famiglie bargee, combattente nelle file garibaldine nel 1866, amico e consigliere legale del poeta, specialmente tramite il figlio Giuseppe, fu commemorato anche il 20 sett. 1905 al « Teatro dei Differenti » di Barga nel discorso *L'Uomo giusto di Barga*, cfr. *Prose* cit. pag. 297 e segg.

Un passo ne delinea la figura assieme alla problematica del P. in questi anni riflessa anche nell'epigrafe: « ... Egli era, in certo modo, il distributore dei buoni campetti, delle buone selve, ai forti e serii contadini di qui [...] il principale ministro, così retto, così accorto, della pacifica rivoluzione, la quale questo territorio o, meglio, questa provincia, e forse, come è nostro presentimento e nostro voto, tutta l'agricola parca modesta Italia, insegneranno col tempo al mondo: una rivoluzione che emancipa il lavoro senza abolire la libertà, e crea un grande tranquillo onesto popolo d'uguali... » pag. 298/99.

XIV. A SALVO SALVI MILITE DELL'ESERCITO ROSSO CHE COMBATTENDO GIUNSE IN VISTA DI TRENTO E NE RITORNO' UBBIDENDO. I CONTERRANEI DI BARGA E COREGLIA DA LUI BENE AMATI CONSIGLIATI AMMINISTRATI.

PP. NEL 1905

XV.

ERMELLA GONNELLA

N. IL 15 OTTOBRE 1848 M. IL 3 OTTOBRE 1904

SANTAMENTE VISSE LA SUA VITA

E MENTRE RIPOSAVA ACCANTO ALLA DOLCE FIGLIA

L'ANIMA LE SI TOLSE NEL SILENZIO NOTTURNO

PER GUARDARE VEGLIARE AMARE

DI PIU' ALTO

DAL CIELO

IL MARITO DOMENICO CASC ... E I FIGLI

PP.

GIOVANNI PASCOLI

XIV. Di questa iscrizione una stesura primitiva fu inviata dal P. all'avv. G. Salvi con la seguente lettera (la stesura è in stampatello anche nell'autografo) « A SALVO SALVI MILITE DELL'ESERCITO ROSSO CHE GIUNSE IN VISTA DI TRENTO COMBATTENDO E NE RITORNO' UBBIDENDO / I CONCITTADINI DI BARGA DA LUI BENE AMATA CONSIGLIATA AMMINISTRATA Q.M.PP. Ci vanno date? Semmai io metterei quella della nascita e della morte in testa all'epigrafe in caratteri romani e quella dell'apposizione della lapide in fondo così Q.M.PP. MCMV oppure Q.M.PP. nel MCMV. Le prime così MDCCC... - MCM...

Tutto andrebbe inciso senza altro a capo che nel principio e avanti le parole I CONCITTADINI ».

[Sotto, di mano dell'avvocato G. Salvi].

« Nota bene: l'iscrizione che sopra fu dal Prof. Pascoli così modificata »

[e qui la versione riportata...].

Le parole sono trascritte in stampatello senza a capo ma è chiaro che l'avv. G. Salvi dava come scontato l'a capo davanti le parole I CONTERRANEI, secondo l'indicazione del P. e che le modifiche si debbono intendere riferite allo spostamento del gerundio COMBATTENDO dopo il CHE, all'aggiunta delle parole E COREGLIA, al PP. NEL 1905 finale; il NEL è un po' più piccolo che il resto; BENE AMATA può leggersi anche BENEAMATA. Sulle date incomplete iniziali ci sono, in corsivo, e ovviamente da considerare come notazioni di G. Salvi da non incidere, le parole « nascita » ... « morte ».

L'iscrizione definitiva, con le date complete, si trova incisa sulla targa di bronzo della facciata di casa Salvi in via del Pretorio a Barga, ai margini dell'effigie riprodottavi del Salvi che ne determina i vari a capo, tuttavia è rispettato quello fondamentale avanti I CONTERRANEI.

Questa targa, posteriore di due anni alla epigrafe precedente, fu inaugurata nel settembre del 1905. Cfr. *Prose* I pag. 304.

XV. Nel cimitero urbano di Barga, sulla tomba con effigie della defunta.

Riportata con qualche differenza in *Lucca a G. P.* cit. pag. 39 di cui la più vistosa è: DAL PIÙ ALTO DEL CIELO; vi mancano anche le parole: IL MARITO ecc. e la firma. Qualcuna delle lettere bronzee è saltata per cui non si può leggere il cognome del marito.

Della suggestione del « notturno » è quasi superfluo parlare in P.: dall'*Or di notte* al *Gelsomino notturno* nei *Canti di Castelvecchio* al *Cane notturno* di *Odi e Inni* ecc.

Il senso del trasmutare e dello spegnersi di esistenze, delle migrazioni faticose,



XVI.

ENRICO PANZACCHI

INSANABILMENTE INFERMO VENNE QUI A DIMORARE  
 PER CONFORTARSI DA QUESTO COLLE  
 NELLA VISTA DELLA DILETTA CITTA'  
 CHE TUTTA ABBRACCIO' D'UNO SGUARDO NELL'ESTREMO SOSPIRO  
 IL V OTTOBRE MCMIV  
 DEL POETA ELEGANTISSIMO DEL SOMMO ORATORE  
 DEL CRITICO SINGOLARE DI RETTITUDINE  
 NE' SUOI GIUDIZI DI LETTERE E D'ARTI  
 RISPLENDE IL NOME TRA GLI OSPITI ILLUSTRI DEL LUOGO

XVII.

ANTONIO MORDINI

SENATORE

XIV VOLTE RAPPRESENTANTE DEL POPOLO  
 UNA VOLTA DI GARIBALDI DITTATORE  
 NELL'ANNO IN CUI COMBATTERONO I MILLE

—  
 FU DEI PIU' ELOQUENTI A SUSCITARE  
 L'ITALIA NUOVA DALLE MEMORIE DELL'ANTICA

—  
UDITELO O CITTADINI

CHE DAL BRONZO PERENNE PRONUNZIA SEMPRE  
 « IO VI DICO DI SERRARE LE FILE »

PASCOLI

---

dei fermenti nascosti propri di queste ore e di questi silenzi, è colto qui nel transito così tacito e pure così inquietante di questa esistenza domestica e crepuscolare.

XVI. L'epigrafe si trova nell'Istituto Ortopedico Rizzoli di Bologna non lontano dal quale, sul colle dell'Osservanza, era la dimora bolognese del P.

Il Biagini, op. cit. pag. 603, la riporta in parte, attribuendola al poeta, ma la bibliotecaria dell'Istituto, richiesta di ciò, precisa che questa attribuzione non può essere confermata sicuramente da fonti in suo possesso.

Del Panzacchi il P. fece una commemorazione al teatro Duse di Bologna nel 1906, e di lui scrisse alla Corcos che aveva influito sulla sua formazione più del Carducci stesso.

Per il discorso, intitolato *Enrico Panzacchi* cfr. *Prose* cit., pag. 396 e segg.

XVII. Uomo politico illustre, il M. fu anche prodittatore di Garibaldi in Sicilia, poi senatore del Regno. Nato a Barga il 1 giugno 1819 morì a Montecatini il 14 luglio 1902.

L'epigrafe si trova sulla base del monumento al M. in Barga.

Una commemorazione fu fatta dal P. poche settimane prima di quella per S. Salvi (XIII-XIV) come risulta dal discorso *L'uomo giusto di Barga* [cioè S. Salvi]. Rivolgendosi a lui il P. così dice: « ... tu eri, come colui che abbiamo commemorato poche settimane sono, [e cioè il M. stesso] il Genio del luogo... » cfr. *Prose* cit. pag. 299.

Questo discorda con quanto detto dal Biagini che pone le onoranze al M. una settimana dopo quelle del Salvi, cfr. op. cit. pag. 625, ma forse il discorso del P. fu ripreso alla scoperta ufficiale del monumento, se essa avvenne il 27 sett. 1905.

Per il discorso dal titolo: *Antonio Mordini in patria* cfr. *Prose* pag. 283 e segg. Un'altra epigrafe da apporsi in Lucca e per cui il P. si era impegnato (« ... non la

## XVIII.

DA QUESTA TERRAZZA  
IL TRE D'AGOSTO DEL 1897  
ANTONIO MORDINI E MATTEO RENATO IMBRIANI  
CONTEMPLARONO IL TRAMONTO  
E IL SOLE ILLUMINANDO LE FRONTI SEVERE E SERENE  
DEI DUE APOSTOLI DELL'IDEALE  
SEMBRAVA RECINGERE D'UN FULGOR DI GLORIA  
LE DUE FORTI GENERAZIONI CHE FECERO L'ITALIA.

SOLE CHE QUANDO TRAMONTI NON FAI CHE PROMETTERE L'ALBA  
SIA DELL'ITALICA IDEA SIA DELLA GLORIA COSÌ!

G. PASCOLI

---

farò antipretica...» cfr. *Lettere ad A. C.* cit. pag. 476) non venne mai scritta; continui invece gli accenni al personaggio: dalla delusione per il suo trasporto funebre il 20 luglio 1902 («... Non ci fu poesia! ...» op. cit. pag. 355) ai tentativi di schermirsi dalle celebrazioni («... prima di tutto ho troppo da fare ...» op. cit. pag. 356 e passim).

La luce eroica mazziniana e garibaldina che si riverbera in questa epigrafe ufficiale sul M., sulla scia della celebratoria carducciana, si dimensiona pascolianamente nell'angolazione paesana e bargea del discorso ricordato (cfr. tutto il paragrafo IX con la descrizione della concordia di quelle terre e della sobria mensa casalinga del senatore, cfr. *Prose*, pag. 294, e, anche, l'altro discorso citato per il Salvi: «... tra te e Mordini, sempre e in tutto congiunti, vi dividevate le parti: Mordini era per i suoi paesani l'Italia; per noi forestieri, tu, Salvo, eri Barga ...», pag. 300).

XVIII. Incisa su una lastra di marmo nella terrazza del caffè Capretz a Barga.

Il testo fu riportato dal Caselli su una lettera datata Pisa febb. 1905, op. cit. pag. 680. Il che permette di stabilire una data approssimativa di esecuzione.

Il caffè Capretz di cui era titolare Italiano Capretz, amico del P., nella lotta politica che vide anche il poeta schierato (e candidato) per le famiglie della borghesia possidente, fu il ritrovo dei signori di contro al caffè Alpino che era frequentato invece dagli elementi del partito del popolo (ex-emigranti, contadini e mezzadri di Barga e dei vicini villaggi) cfr. B. SERENI, *Giovanni Pascoli e la lotta politica a Barga dal 1900 al 1911 in Omaggio di Barga a Giovanni e Maria Pascoli*, Tip. Gasperetti, Barga, 1962.

Mordini, come il senatore Finali, il conte G. Codronchi Arceli, il ministro Nunzio Nasi, Ferdinando Martini ecc. fu anche uno dei grandi protettori del Pascoli nelle sue beghe di sistemazioni universitarie e dantesche e rappresentante illustre, in terra bargea, di quella generazione risorgimentale e di quella borghesia ottocentesca ai cui sensi liberali non erano discari i doni di poetico omaggio e di dediche con cui il poeta si propiziava favori e raccomandazioni nel panorama dell'Italia del tempo.

XIX.

OLINTO BERTOLINI

9 DIC. 1868 - 17 GENN. 1905

CON QUANTO DOLORE SEI ANCORA PRESENTE

ANIMOSO GENEROSO

COSI' FORTE POVERO OLINTO E COSI' BUONO

AI TUOI CONTERRANEI DI CASTELVECCHIO

AI TUOI COMPAGNI DI LAVORO IN AMERICA

AI TUOI FRATELLI ALLA VEDOVA

AI TUOI ORFANI.

G. PASCOLI

XX.

NON ABBANDONARTI AL PIANTO

FA CHE GEMA IL TORCHIO E IMPRIMA LA PAROLA

E IL PENSIERO D'UN ATTIMO SERBI NEI SECOLI

E DA UNO LO TRASMETTA A MOLTI E A TUTTI

SI CHE ILLUMINI PLACHI ESALTI CONSOLI REDIMA

FA CHE IO VIVA FA CHE IO OPERI IL BENE

OGGI DOMANI SEMPRE

OPERAIO LAVORA!

COSI' DALLA SUA TOMBA GRIDA LA VOCE

DI RAFFAELLO GIUSTI

LIBRAIO EDITORE TIPOGrafo

N. A S. PIETRO A VICO IL XV MARZO MDCCXLII

M. A LIVORNO IL III FEBBRAIO MCMV

XIX. A Barga, nel cimitero urbano, incisa su un piccolo blocco di marmo lasciato volutamente grezzo ai lati. Qualche lettera è molto corrosa, per es. quella finale della data.

In *Lucca a G. P.* cit. pag. 33 la lezione, sicuramente errata, è QUINTO.

In questa prima epigrafe « americana » l'epica del cuore semplice (... così FORTE POVERO OLINTO E COSÌ BUONO ...) assimila la carità del luogo natio all'etica pietosa (di terza forza, come la definiva Luigi Russo) del lavoratore sfortunato e del povero emigrante culminante, nel crescendo delle anafore, ancora al motivo dell'orfano (... AI TUOI ORFANI ...).

XX. Riproduco la lezione del manifesto-opuscolo funebre stampato dalla tipografia del Giusti stesso, con l'epigrafe dettata per il monumento dal P., come si legge nella didascalia, e che si conserva nell'Archivio di Castelvecchio.

In *Lucca a G. P.* cit. pag. 42 vi sono le solite imprecisioni specialmente nelle date che sono riportate in numeri arabi.

I rapporti col Giusti erano curati, come si è accennato, dal figliastro di lui E. Cecchi (cfr. III nota).

Le diffidenze del poeta si esercitarono anche contro questo suo primo editore che teneva « in prigione » le *Myricae* secondo la definizione data al Caselli impedendogli una edizione generale di tutte le opere presso lo Zanichelli di Bologna; arrivò a definirlo anche il « cav. venditore di canzonette Giusti » (Castelv. di Barga 10/8bre 1898. cfr. M. PASCOLI cit., pag. 590). Ciò non gli impedì di accostarglisi in morte (S. Piero a Vico, dove era nato il Giusti, era, fra l'altro, in quei luoghi di Garfagnana tanto celebrati dal P.) e di fargli esprimere anzi, in modo abbastanza trasparente e ricattatorio, dato l'appello diretto del defunto, sue idealità di scrittore e di classe.

XXI.

O ISABELLA  
 FIORE NOSTRO NATO SULL'OHIO  
 FRAGILE FIORE PORTATO AL SOLE D'ITALIA  
 CHE TI GUARISSE!  
 O FANCIULLINA SOAVE  
 MENTE DI LUCE E CUORE D'AMORE  
 COSI' RASSEGNA AL TUO PRECOCE MARTIRIO!  
 YES DICEVI QUANDO TI ALLONTANASTI DAI TUOI  
 SI' DICESTI QUANDO PARTISTI PER SEMPRE  
 A DODICI ANNI!  
 IL IX GENNAIO 1906.  
 ENRICO CAPRONI  
 SUO PADRE  
 P.

G. PASCOLI

---

XXI. La lapide si trova sotto il portico del cimitero di Barga sul muro in alto. Riportata in *Lucca a G. P.* cit. pag. 39 e in M. BIAGINI cit. pag. 645 con imprecisioni (mancano gli esclamativi, le sottolineature sotto gli yes e sì, il 9 della data è in numero arabo, anziché romano).

Isabella Caproni, detta Molly, « vezzezzeggiativo casereccio per Mary o Maria » (cfr. *Primi Poemetti* pag. 298, N.d.A.) era la nipotina dello Zi Meo, (XXV) morta a 12 anni di tubercolosi; portata « da Cincinnati, Ohio », dov'era nata con la speranza che guarisse, morì invece tra l'8 e il 9 gennaio 1906. Il P. si interessò alla sua salute fornendo anche medicine, ma fu tutto inutile.

Nel poemetto *Italy* dei *Primi Poemetti*, dov'è narrata la sua storia, il poeta al posto della nipotina fa morire la nonna, Isabella Groppi, sopravvissuta invece in realtà ancora alcuni anni (per cui vedi l'epigrafe XL).

Nella lettera al padre del 15-1-1906 il P., fra l'altro scriveva: « Dica all'Attilia che ci dia particolari della sua fine e del suo trasporto. L'iscrizione vorremmo farla noi » cfr. M. PASCOLI op. cit. pag. 785.

A parte l'affetto per la bimba e l'amicizia per lo Zi Meo (XXV) non è escluso che a muovere così sollecitamente l'interesse del P. all'iscrizione, come prima al poemetto sia stato il sicuro effetto dell'episodio che meglio poteva presentare la durezza del dramma dell'emigrazione attraverso il sacrificio della vittima innocente.

In questo senso l'epigrafe non può solo intendersi, come pur è, come un esempio di paternalistica elegia crepuscolare, ma si inquadra nel programma intellettuale di celebrazione in proprio (e di soluzione) di un dramma nazionale che fondeva « il punto di vista nella civiltà contadina e quello della moderna civiltà industriale » (Molly è la figlia di entrambe queste civiltà) « nell'utopia piccolo-borghese di una nazione industrializzata e tuttavia articolata in una comunità di piccoli produttori » cfr. *Poesie* a c. di G. Nava, Minerva Italica 1971 pag. 135. Programma più propriamente espresso nel *Poemetti* come nelle epigrafi affini; qui la mozione dei sentimenti (« quanti avranno pianto sul sepolcro della bimba del sì, leggendo quelle parole » gli scriveva un altro scrittore per l'infanzia, lo scoliopio padre Ermenegildo Pistelli, cfr. *Pascoli e gli scolopi* di P. VANNUCCI Roma, 1950 pag. 25) serve a conciliare anche nei moduli del pasticcio linguistico ivi riflessi (YES DICEVI ... SÌ DICESTI) l'affabilità sentimentale col piccolo nazionalismo pedagogico del P.

XXII.

GAETANO SALTERI  
 NATO IL 4 SETTEMBRE 1832  
 MORTO IL 12 GENNAIO 1906  
 SI E' FERMO DOPO LA LUNGA ONESTA VITA  
 RIPOSA DEL SUO BUON LAVORO  
 QUI IN VISTA DELLE SUE CARE MONTAGNE  
 EGLI CHE VIDE PELLEGRINANDO E OPERANDO  
 BOSTON E S. FRANCESCO SUI DUE GRANDI OCEANI  
 HA VICINO IL SUO PAESELLO ALBIANO  
 E QUI PRESSO LA SUA FAMIGLIA  
 CH'egli BENEDISSE CHE LO BENEDICE

XXIII.

CARLO LIMBERTI  
 NATO IL 18 APRILE 1871  
 MORTO IL 17 GENNAIO 1906  
 DA S. PAULO NEL BRASILE  
 DAL SUO ASSIDUO PROFICUO ONESTO LAVORO  
 VENUTO A RIPOSARE NEL NATIO VILLAGGIO DI ALBIANO  
 QUI RIPOSA  
 IN PATRIA MA LONTANO DAI SUOI FIGLI  
 E DALLA CONSORTE  
 EGLI CHE VOLEVA VIVERE CON LORO  
 COME PER LORO AVEVA VISSUTO  
 IN PACE NOBILE CUORE  
 IN PACE

XXII. Riportata in *Lucca a G. P.* cit. pag. 38.

Le punte massime dell'emigrazione si ebbero in Italia fra il 1901 e il 1905 e nel 1913. Le contrade dell'alta valle del Serchio davano il loro contributo con una emigrazione dapprima specifica di figurinai (venditori di figure di gesso agli angoli delle strade) poi più indifferenziata di contadini e coloni.

I più fortunati tornavano riportando di che comprare « ... qualche campetto che vangarono come mezzaioli e che ora vangheranno come padroni, con più gusto, certo, ma cocendo intanto nell'antico paiolo la polenta di prima » cfr. il discorso *Antonio Mordini in Patria in Prose* cit. pag. 285.

Questa lapide del Salteri, esemplare del senso del piccolo che si autolimita nel senso dell'infinito (... BOSTON, S. FRANCESCO, i due GRANDI OCEANI, sentiti con l'ansia e la paura di chi mai prima li vide) sottende anche l'implicito ammonimento sulla pericolosità dell'avventura sociale, sul rischio connesso all'ambizione dell'elevamento: meglio lo star contento al suo, tornare alla propria terra, morire in vista delle care montagne, nella cerchia nota del villaggio e della tribù.

XXIII. Riportata in *Lucca a G. P.* cit. pag. 42.

Il 1906 fu l'anno degli « americani »; morirono Isabella (cfr. epigrafe XXI), Salteri (XXII), lo stesso Limberti, Zi Meo (XXV).

Questa epigrafe, anche cronologicamente vicina a quella di G. Salteri ne riprende lo schema e gli stilemi (S. PAULO contro BOSTON E S. FRANCESCO; l'ONESTO LAVORO contro l'ONESTA VIA; il QUI RIPOSA IN PATRIA contro il RIPOSA ... QUI IN VISTA DELLE SUE CARE MONTAGNE; il NATIO VILLAGGIO DI ALBIANO contro il SUO PAESELLO ALBIANO...) mentre il nesso: LONTANO DAI SUOI FIGLI (nell'altra lapide: VICINO IL SUO PAESELLO ALBIANO) e il chiasma finale (EGLI CHE VOLEVA VIVERE CON LORO / COME PER

XXIV. In questa sede d'un agreste comune / di lavoratori / a ricordo ed ammonimento a riprovero ed augurio / resti perennemente il nome / di chi volle emancipare il lavoro / di chi predisse il patto dell'umanità / segnato / da popoli liberi eguali consci di vita propria / Giuseppe Mazzini / la cui bandiera spari gloriosamente / nella caduta eroica / delle due più gloriose città dell'evo antico e medio / Roma e Venezia / la cui voce passa ancora / dall'alpi al mare sopra la terza Italia / ch'Egli seppe unire e vuol rigenerata. / Levati in alto onda salsa del mare / e ricadrà dolce pioggia fecondatrice / ascendi o popolo, sino al tuo profeta / e il mondo amerà il più grande dei popoli / il più civile il più umano.

XXV. BARTOLOMEO DI CRISTOFORO CAPRONI  
 UOMO DI ANTICA RAZZA E VIRTU'  
 CUORE APERTO E PENSIER FERMO  
 FEDELE ALLE VECCHIE E BUONE USANZE  
 DEVOTO ALL'ITALIA NUOVA  
 SICURO E TRANQUILLO D'OGNI MAGGIOR PROGRESSO  
 CIO' CHE I TEMPI AVEVANO A LUI NEGATO  
 EGLI VOLEVA PER TUTTI  
 LA SCUOLA  
 MOLTO AMO' MOLTO FU AMATO E SARA'  
 LA VEDOVA I FIGLI E UN AMICO

---

LORO AVEVA VISSUTO ...) ribadisce, al contrario, il dissidio, lo strazio tra i due termini qui non congiunti: la terra natia e la famiglia rimasta oltre oceano, che rendono vano l'augurio conclusivo alla pace eterna.

XXIV. Viene qui riprodotto l'autografo conservato nella Biblioteca Pascoli di S. Mauro; cfr. anche G. TOGNACCI, op. cit. 1939 pag. 204.

Sulla facciata del comune l'epigrafe è ripresa con i nomi: LIBERTÀ, PENSIERO, DOVERE, EDUCAZIONE ecc. incisi ai bordi della lapide e con qualche differenza che questa lettera al sindaco del 21 sett. 1906 in certo senso può giustificare: « ... Eccole in ritardo l'iscrizione per il mio San Mauro. Che vuole? Non mi è riuscito di farla, se non il 20 settembre, per la sagra dell'Italia.

Di segni d'interpunzione mi pare che bastino i pochi che ho segnato io. Per le divisioni, si può anche fare qualche novità, secondo possibili esigenze dell'artefice. Non so se ho accontentato il mio paese. Certo ne ho avuto intenso desiderio ... » cfr. G. TOGNACCI cit. pag. 204.

La problematica agreste, del lavoro libero e dell'emancipazione delle epigrafi garfagnine e dei *Poemeti*, rientra qui più vivamente in quella patriottica e umanitaria delle amplificazioni nazionali dell'ultimo periodo della produzione del P. (... E IL MONDO AMERÀ IL PIÙ GRANDE DEI POPOLI / IL PIÙ CIVILE IL PIÙ UMANO...).

XXVI. Riportata in *Lucca a G. P.* cit. pag. 39.

Il Caproni, detto comunemente Zi Meo, fu contadino e uomo di fiducia del poeta specialmente dopo lo sfratto dei « Mère » che coltivavano il podere limitrofo a quello del P. a Castelvechio, marito di Isabella Groppi (XL) e nonno paterno della piccola Molly (XX).

Anch'egli aveva vissuto la sua giovinezza « aspra di paria » vendendo figurine oltre oceano.

Questi personaggi ed episodi di cronaca locale (per es. le ricordate beghe tra il

XXVI.

Laggiù al Ponte di Campia  
 quelli che vi giungono dalle quattro vie  
 cercano ancora il buon Luigi Lemetti  
 l'esercente pieno di letizia e carità  
 conosciuto da tutti,  
 amato da chi non lo conosceva.

Tutti chiedono di lui:

Dov'è?

E' qui in compagnia dei buoni morti.  
 Di là spari a soli 48 anni il 16 nov. 1907.  
 Di lui piange la vedova Maria e i cinque figlioli.  
 Di lui si parla con amore  
 e quel parlar consola  
 la sua solitudine.

Giovanni Pascoli

alla memoria del suo buon amico e compare Luigi Lemetti

P. e i contadini fittavoli, l'episodio della candidatura del poeta nella lista dei nobili ecc.) sono il riflesso, in un microcosmo rurale e paesano come era quello, dei contrasti sociali tra borghesia e proletariato italiano i cui echi, dopo le trasformazioni connesse al frazionamento della piccola proprietà dovuto anche, in parte, alle rimesse degli emigranti, arrivavano fino a una regione apparentemente tranquilla come era la Lucchesia di allora.

Zi Meo fu fedele al poeta, gratificato della sua amicizia, di numerosi accenni nella sua opera, di un poemetto omonimo in morte nei *Nuovi Poemetti* e dell'epigrafe; fu anche, per così dire, il suo « consulente tecnico » di linguaggio garfagnino fornendogli spunti di ispirazione che il P. metteva in versi o « in grammatica » come diceva questo antico patriarca, strenuo fautore, nel suo continuo intercalare, della scuola per tutti. Il che non esclude la strumentalizzazione ideologica e, anche, nel comportamento spicciolo, la discendenza paternalistica del P. nei suoi confronti, a partire da quegli scherzi a sfondo scatologico di cui questo contadino certamente crumiro e un pò *bête*, ma paziente e di dignità antica, faceva le spese in quelle cerchie rurali fra le quali il poeta si compiacenza di passare il suo tempo di ricreazione.

La notizia della morte fu data al Caselli in questi termini: « stamani abbiamo accompagnato al camposanto Zi Meo, morto nella mezzanotte tra il VII e l'VIII. Anco questa! » [cartolina ill. timb. Barga 10 Ott. 1906], in *Lettere cit.*, pag. 755.

XXVI. Riproduco l'autografo pascoliano di proprietà del Sig. Ferruccio Lemetti di Campia, detto Mario (il quinto dei « cinque figlioli » dell'epigrafe e figlioccio del P. e Mariù).

La tomba del Lemetti, compare del P. e proprietario di uno spaccio di sali, tabacchi e generi vari, ottenuto per interessamento del poeta, perduto e poi riconcesso, ancora per suo interessamento, che serviva anche di smistamento di libri e corrispondenza del P. da Lucca all'alta valle del Serchio, si trova più in alto del ponte di Campia, al cimitero di Fiantone.

Il « buon compare Lemetti » « molto buon bevitore e caro amico mio » (cfr. *Lettere ad A. Caselli cit.* pag. 51) teneva anche osteria a chi volesse fermarsi alle « quattro vie »: (da Castelnuovo Garfagnana, da Galliciano, da Fornaci di Barga, da Barga) « cucina modestissima, vinetto insensibile e passantissimo, letto con lenzuola odorose di bucato » (cfr. *Poemetti* a c. di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, pag. 185).

Su un gradino sociale più elevato che non i contadini e gli emigranti già visti,

XXVII.

ALTESINA GIORGETTI IN CICOGNAGNI  
 N. A SAVIGNANO NEL 1855 M. A FIRENZE NEL 1908  
 SOPRAVVISSE POCHI ANNI AL SUO MARITO ROMEO  
 POCHI ANNI ALLA SUA PRIMOGENITA OLGA  
 VOCI LA CHIAMAVANO DALL'ETERNA PACE  
 VOCI LA RATTENEVANO NELLA DOLCE VITA  
 E A LEI SI PARTIVA TRA QUESTE E QUELLE IL CUORE  
 DESIATO RITORNO E DOLORATO ADDIO  
 FU IL SUO TRANSITO  
 PASSO' COL SORRISO E LE LAGRIME  
 A QUELLI CHE AMAVA DA QUELLI CHE AMAVA  
 AMATA

G. PASCOLI

questa onesta figura di garfagnino incarna l'ideale del lavoratore in proprio, ricco del suo, contento al poco ma sicuro.

Tanto più sgomenta la sua morte vista attraverso la sua diffusa presenza in quei luoghi (*Campia*, le *quattro vie*: date come note e implicanti quindi una complicità affettiva e al tempo stesso esclusiva in chi legge). L'epigrafe punta alla domanda centrale (*Dov'è*) posta dai viandanti che sembrano anch'essi presenze inquietanti, simboli del passaggio, del transito labile che è la vita.

Il continuo rapporto con le presenze ossessive, colloquianti, recriminanti dei morti (si veda a confronto per es. *La Tovaglia* nei *Canti di Castelveccchio*: « ... bada, che vengono i morti! ... i buoni, i poveri morti... ») qui appunto confermato dalla analogia dello stilema: « ... *E' qui in compagnia dei buoni morti* » rende l'epigrafe una delle più intense e angoscienti dietro l'aspetto di affabilità campestre e rusticale che la pervade.

XXVII. Valgono le stesse indicazioni dell'epigrafe XII di cui questa, composta a cinque anni di distanza, nel 1908, riprende i motivi familiari.

La lapide porta la firma del poeta.

Si notino, anche per essa, l'uso indifferenziato e largamente stratificato di strutture e stilemi che si è visto nelle altre epigrafi (SOPRAVVISSE POCHI ANNI cfr. APPARVE PER BREVI ANNI ... in Catalani, IX; NELLA DOLCE VITA ... cfr. LA VITA ... A LEI DOLCE in Cecchi, III, ... LA DOLCISSIMA VITA in Lippi, V) i numerosi possessivi (SUO MARITO ... SUO PRIMOGENITO) le anafore (VOCI LA CHIAMAVANO ... VOCI LA RATTENEVANO ...) l'elegante chiasmo finale (... A QUELLI CHE AMAVA DA QUELLI CHE AMAVA / AMATA ...) che dimensionano nella illusione consolatoria di affettività domestiche care al *milieu* culturale cui si riferivano queste epigrafi, il motivo centrale della precarietà terrena di fronte alla continuità reale e avvolgente di presenze mortuarie da cui è attratta comunque, nonostante l'illusorio barlume esorcizzante (... PASSÒ COL SORRISO E LE LAGRIME ...) la protagonista.



## XXVIII.

Giuseppe Salvi  
morto il X settembre del MCMVII  
poco oltre il mezzo del nostro cammino  
quattro soli anni dopo Salvo suo padre.

Soave e forte e sereno  
reggeva la casa  
da cui l'ombra di morte andava lontanando.  
Confortava la vedova madre,  
dirigeva negli studi i fratelli giovanetti,  
felice dell'amore della giovane sposa  
e dei due bambini Renzo ed Elvira.  
Pareva suo padre  
tornato a giovinezza nuova  
tornato dal luogo della pace  
a dir Pace! ai suoi concittadini.  
Quando da rapido fiero morbo fu spento.

Due vedove ora sono nella casa  
e due orfani di più,  
più tristo nel paese s'è rinnovato il pianto  
più amaro il rimpianto.

Giovanni Pascoli

---

XXVIII. Anche questo autografo si trova nell'archivio di casa Salvi a Barga. Giuseppe Salvi, figlio di Salvo, (cfr. epigrafi XIII e XIV) era consulente legale e amico diretto del P. che a lui si rivolse nelle sue liti con i contadini, per es. in una lunga lettera del 1902 in cui si lamenta contro i « sorprusi » di questi che non salutavano nemmeno il padrone, che non fornivano le « grasse » (i contributi gratuiti di uova, pollame ecc.) a lui dovute ecc..

L'epigrafe non fu incisa perchè composta in ritardo dal poeta quando già un'altra era stata collocata sulla tomba; inoltre era sembrata troppo lunga, tanto più che l'accenno alle « due vedove » (la vedova di Salvo, madre di Giuseppe, e la moglie) poteva far pensare, a chi non fosse del luogo, che il Salvi avesse avuto due mogli.

Il P., in data 5 sett. 1908, inviò l'epigrafe con questa lettera alla vedova: « ... Ella mi deve scusare tanto tanto [...] sono desolato di essere potuto apparire immemore di quel carissimo amico al quale devo tanto. Mi scusi e mi perdoni. Eccole l'iscrizione. Se è troppo lunga, se le dispiace in tutto o in parte, me lo faccia dire dei suoi cognati e io accomoderò e rifarò ... ».

Di queste notizie e precisazioni ringrazio il dott. Lorenzo Salvi (il figlio Renzo menzionato in questa epigrafe) che me le ha cortesemente fornite.

XXIX.

A

MICHELE PUCCINI  
COMPOSITORE DI MUSICA  
NATO IL 30 NOVEMBRE 1813  
MORTO IL 23 GENNAIO 1864.

FOSTI

NELL'ARTE MAESTRO  
NELLA VITA PROBO  
NELLA MORTE SERENO  
DA TUTTI RIMPIANTO E RICORDATO

ALL'ALBERO DELLA VITA  
TROPPO PRESTO APPENDESTI  
LA CETRA DEI SUONI  
CHE AL VENTO ANC'ORA TINTINNA

XXX.

A

ALBINA MAGI PUCCINI  
NATA IL 2 NOVEMBRE 1830  
MORTA IL 17 LUGLIO 1884.

FOSTI

SPOSA PER POCO FELICE  
MADRE PER MOLTO INFELICE E FORTE  
AL RITORNO DELLA FELICITA'  
DI TE NON RIMASE  
SE NON IL RIMPIANTO E IL RICORDO

ALL'ALBERO DELLA VITA  
TROPPO PRESTO APPENDESTI  
LA CETRA DEL CUORE  
CHE AL VENTO ANC'ORA TINTINNA

XXIX-XXX. Nel cimitero urbano di Lucca, lato Nord. Le due epigrafi sono accostate.

Furono richieste dal Puccini con questa lettera da Torre del Lago, 21 luglio 1907: « Illustre e caro Maestro una seccatura!

mi assolve e mi contenti.

Al cimitero di Lucca vi è fatto il trasloco delle care salme di mio padre e mia madre e sono state deposte una presso l'altra perchè si trovavano divise.

Desidererei fare scolpire sul marmo poche parole che dicessero a chi legge quanto fu buona e utile la loro vita. Vuol Ella farmi questo grande favore? Le accludo le vecchie iscrizioni ... »; cfr. *G. Puccini nel centenario della nascita* cit., pag. 95 e segg. in cui si possono leggere anche le prime stesure, molto scadenti, fatte dal P., di queste epigrafi.

XXXI.

UNO SCOPPIO DI FUCILI  
 UBBIDIENTI A UN BREVE CENNO DI SPADA  
 DA DENTRO UNA TORVA SOLITARIA CINTA DI MURA E FOSSE  
 ECHEGGIO' PER LE SCUOLE DELLA TERRA  
 RIMBOMBO' NELLE OFFICINE DEL MONDO:  
 E I PENSATORI LEVARONO GLI OCCHI DAL LIBRO  
 E I LAVORATORI LEVARONO IL PUGNO DALLE INCUDINI  
 E SI VOLSERO AL TRAMONTO  
 CHE ERA BAGLIOR DI FIAMMA E ODOR DI ROGHI!  
 FRANCISCO FERRER  
 ERA LA' CADUTO IN UN TETRO FOSSATO  
 E GLI UCCISORI INCOSCIENTI  
 SFILAVANO AVANTI IL CADAVERE INSANGUINATO  
 DI COLUI CHE VOLLE REDIMERE ANCH'ESSI INFELICI!  
 STRINGETEVI L'UN L'ALTRO AVANTI A QUESTO MARTIRIO  
 O PENSIERO E LAVORO UMANI  
 QUELLI CHE FERRER NON POTE' REDIMERE COLLA PAROLA  
 LI REDIMA COL SANGUE

Il 14 sett. 1907 egli scriveva al Caselli: « Chi sa che io non abbia le due iscrizioni Pucciniane ... verrai? », ma le aveva anche promesse il 27 ag. precedente cfr. *Lettere ad A. Caselli* cit. pag. 769/70.

Se gli accenni ad un'iscrizione per il « nostro Puccini » delle lettere del 3 sett. e del 6 sett. 1908 si riferiscono alle lapidi per i genitori del maestro, la data dell'esecuzione va spostata di un anno; ma può trattarsi, in ipotesi, dato il singolare qui usato e ripreso (« grazie per l'iscrizione ventura ») in una fotografia di dedica del Puccini in cui egli compare col P., con la data 5 aprile 1908 (o 1909), di altra epigrafe di cui però non trovo cenni di conferma in altri luoghi.

Uno zio materno di Puccini, F. Magi, era stato maestro del Catalani in quell'ambiente lucchese che fu fervido di artisti e cultori musicali e in cui trovò la sede consona l'amore alla musica del P.. Una storia da fare ancora, e per molti versi interessante, specialmente per ciò che riguarda il passaggio dal verismo musicale al simbolismo millenaristico e esotizzante e favoloso, è quello dei libretti e dei tentativi di libretti in musica del P. poco noti e non completamente editi (*L'Anno Mille*, *Aasvero*, *I due caviuoli* ecc.) e delle aspirazioni alla collaborazione col Puccini.

Frequenti, per quest'ultimo aspetto, gli accenni nelle lettere al Caselli ma le richieste dall'altra parte si limitarono a queste epigrafi e a qualche sonetto dove, secondo il suggerimento di Illica, il Puccini doveva comparire contornato, conformemente al gusto del tempo, dalle sue eroine (Tosca, Manon, Mimì ecc.) cfr. *Lettere ad A. C.* cit. pag. 477. Molto documentato e utile in questo senso l'articolo di F. DEL BECCARO, *Poesia e musica in Pascoli* in « Annali della Pubblica Istruzione », n. 2, marzo-aprile 1962.

XXXI. Riportata in *Lucca a G. P.* cit. pag. 48.

Francisco Ferrer, rivoluzionario spagnolo, aveva creato la sua *Escuela moderna* a carattere antireligioso e antimilitarista con annessa casa editrice; ritenuto uno dei capi della rivolta della « settimana tragica » (26-31 luglio 1909) fu fucilato a Barcellona il 13 ottobre 1909.

Questa la lettera all'Attilia del 16 ott. 1909 (cfr. M. PASCOLI cit. pag. 910/11) « Noi siamo stati molto addolorati che a Barcellona i preti abbiano fatto fucilare un brav'uomo che voleva propagare la scuola, per togliere l'infame dominio clericale [...] Qua a Bologna si vende un ritratto del povero martire (un uomo di quasi 60 anni!)

XXXII.

LEOPOLDO MARCUCCI  
 NATO IL 29 GIUGNO 1844  
 MORTO IL 30 NOVEMBRE 1909 A  
 CASTELVECCHIO SUL BEL COLLE  
 NELLA CASA DE SUOI PADRI IN  
 SUA GIOVINEZZA NELL'ANNO 1866  
 MILITO' E COMBATTE' PER LA PATRIA  
 GRANDE E NELLA PICCOLA E CARA VISSE  
 COLTIVANDO CON MIRABILE ARTE LE SUE  
 TERRE CONVERSANDO LIETO E SERENO  
 CON GLI AMICI EDUCANDO TENERO E  
 FORTE AL BENE UNA FLORIDA PROLE  
 E ORA LA VEDOVA I FIGLI I FIGLI DEI  
 FIGLI E I GENERI GLI RESERO  
 QUESTO RICORDO  
 DEL SUO NOME  
 E DEL LORO PIANTO

G. PASCOLI

con l'iscrizione mia. Te lo manderò! Figurati ora come i preti vogliono bene anche a me! [...] Esso stava nascosto perchè sapeva che il governo clericale lo cercava. Poteva fuggire, ma aveva un deposito di 20.000 lire che servivano per le sue scuole e per i suoi libri. Volle provarsi a riscuoterlo, andò alla Banca, e fu scoperto e preso. I preti non le avevano sequestrate, apposta, quelle migliaia di lire, per acciuffare l'uomo che non sapevano dove fosse! che birbanti! che gesuiti!... ».

Le evidenti identificazioni col personaggio (*un brav'uomo che voleva prapagare la scuola... un uomo di quasi 60 anni!*), l'indignazione per l'attentato alla proprietà borghese (le 20.000 lire alla banca), le intemperanze verso « i pretacci infami che in Spagna comandano anche più che in Italia » (che avevano un fondo autobiografico in quelle beghe minime con i preti per le campagne di Castelvechio), possono spiegare le spropositate reazioni emotive al fatto, giustificate del resto dalla risonanza pubblica dell'avvenimento non solo nell'ambito bolognese.

Al « Corriere della sera » (l'altro versante, nazionale ed alto, del suo programma educativo) il P. rimproverava d'abbandonare a poco a poco la causa di « quel martire della scuola, che voleva togliere dal cielo spagnolo i tristi fumaocchi del Medioevo », ribadendo, di lì a poco, « ogni giorno meglio si capisce che egli è un martire di ciò che forma pure il mio umile programma: [...] moralizzare le decadute plebi latine con la morale » cfr. M. PASCOLI cit. pag. 912.

XXXII. La lapide è al cimitero di Castelvechio, sotto il portico, su un piccolo blocco di marmo del tipo di quello della lapide di O. Bertolini (XIX) ma ripulito e messo a nuovo.

La spazieggiatura, chiaramente non del P., sarà dovuta alla ristrettezza della lapide data anche la lunghezza dell'iscrizione.

Si può consultare quella, diversa, di *Lucca a G. P.* cit. pag. 40 forse più vicina all'originale; ma vi manca la firma (vi è in più Q.M.P. non inciso sulla lapide) e al posto della lezione DE SUOI PADRI vi si legge DEI ecc.

Leopoldo, detto « Poldo » o « Poldera », contadino amico del P. e a lui fedele come Zio Meo, abitava vicino alla « Caprona », la dimora del poeta sul BEL COLLE di Castelvechio; lavoratore sul suo (LE SUE TERRE) (ma prestava anche mano talvolta alla chiusa del poeta) è presentato come il modello ideale della vita onesta e sicura fra la numerosa figliolanza, le conversazioni con gli amici, le gioie contadine; una

XXXIII.

Francesco Passino  
di antichissima nobiltà di Sardegna  
comandante dell'incrociatore *Piemonte*

Maria Passino  
di Lui cugina e consorte  
Carlo e Francesco giovinetti lor figli  
morti insieme e sepolti  
nello stesso attimo a Messina  
il XXVIII dicembre 1908  
avanti l'alba.

L'alba all'amorosa famiglia abbracciata  
apparve in quel giorno  
prima che negli altri giorni,  
era l'alba del giorno di Dio  
quando il cielo via passa  
la terra entro arde  
e tutto si dissolve  
con lo scoppio di tutte le folgori  
e il sibilo di tutti i venti  
e lo scroscio delle grandi acque  
seguiti dal fischio di spade roventi  
tuffate nel mare.  
Era che si faceva cielo nuovo  
e nuova terra  
e le quattro care anime amanti  
furono trovate da Dio  
senza macchia senza biasmo  
in pace.

esistenza tutta positiva e quasi patriarcale (non vi manca, come si deve, nemmeno il richiamo alla milizia per la PATRIA GRANDE prestata in SUA GIOVINEZZA) se non si sentisse dietro quelle righe la posizione affettuosa e pure sufficiente della compunzione paternalistica del P.

XXXIII. Riporto la lezione di D. CLAPS cit. pag. 54/55 più degna di fede di quella di M. BIAGINI cit. (la data per es. in quest'ultimo è in numeri arabi e il mese è « dicembre »; il P. invece, in genere, segnava le date importanti in numeri romani e inoltre usando la lezione « dicembre » per questo mese).

L'epigrafe è costruita su una dilatazione retorica della fantasia e con spunti bibli-cheggianti (... *era l'alba del giorno di Dio* ecc.) come si conveniva ad un cataclisma immane quale il terremoto di Messina (28 dic. 1908). Fu inviata il 28 dic. 1909 all'amico Barbanti - Brodano che gliela aveva richiesta, con queste parole che implicano, a parte la volontà escusatoria, il simbolismo di date e coincidenze cui facilmente e forse non del tutto in buona fede, si abbandonava il P. nelle sue allucinazioni senili: « di cosa in cosa, di indugio in indugio, di inciampo in inciampo, sono giunto, e senza pensarci, a firmare la lettera e l'epigrafe nel giorno anniversario dell'immensa catastrofe ». L'epigrafe, giunta troppo tardi, non fu incisa.

Si veda anche, per l'identità di ispirazione, e l'analogia di qualche « incipit » (per es. quello già citato con l'altro: *Sull'alba del giorno terribile* di quest'ultima epigrafe) l'iscrizione per gli Zuco (XXXVI) periti nella stessa circostanza.

XXXIV.

## CENERE

E' IN QUESTA URNA  
 DELL'INCENDIO D'AMORE  
 CHE DA QUANDO DUE SELCI LO DESTARONO  
 NELLE GELIDE SPELONCHE  
 ARDE INCONSUMABILE IN MEZZO AI TERRESTRI  
 SEMPRE PIU' FORTE PIU' VASTO PIU' ALTO  
 LIBERANDO DALLE GRAVI SCORIE PRIMIGENIE  
 LA SANTA UMANITA' PURA.

FIAMMA DI QUELL'INCENDIO FU QUESTA CENERE  
 VIVA FIAMMA CHE SOPPRESSA E BATTUTA  
 DIVAMPO' SEMPRE PIU' BELLA AL VENTO  
 NOI LA CHIAMAMMO  
 ANDREA COSTA

---

XXXIV. Riportata in *Lucca a G. P.* cit. pag. 44.

Andrea Costa (Imola 1851 - Imola 1910) era stato condiscipolo del P. alla scuola del Carducci nei primi anni internazionalisti a Bologna. Esperienza poi mitizzata vittimisticamente dal P. stesso quasi a crearsi un alibi di quel socialismo umanitario della pazienza e della sopportazione (poi nazionalista) che fu proprio degli anni della sua maturità.

La bella epigrafe è condotta sul motivo dell'ardore ideale inconsumabile e della tristezza tombale che lo attenua (FIAMMA DI QUELL'INCENDIO FU QUESTA CENERE); la prospettiva dei secoli su cui brilla questa luce rende storica ed eterna, a suo modo, l'opera di A. Costa come voleva il programma « socialista » bandito dal Pascoli.

XXXV.

O figlio! o figlio!  
 o mio soave Pier-Maria  
 quanto frugò e scavò tuo padre  
 per togliere al sepolcro  
 non il tuo lieto ingegno non le tue gentili virtù  
 non l'anima non l'amor tuo  
 ma la tredicenne persona  
 infranta dalla mostruosa ruina.  
 Ti disseppellì tuo padre in pianto  
 per risepellirti  
 per deporti per comporti in pace  
 dentro una tomba men trista  
 di quella che natura ti fece  
 ma pur trista senza fine  
 a chi non l'abita teco,  
 o figlio!  
 morto il XXVIII dicembre MCMVIII  
 con sua madre e con un popolo intiero,  
 non con suo padre ... sopravvissuto a piangerlo  
 e a mirarlo nella bella e vana effigie.

XXXVI.

Sull'alba del giorno terribile  
 XXVIII dicembre del MCMVIII  
 sotto le macerie di Messina,  
 o Ignazia dolce consorte per ventinove anni,  
 miseramente peristi,  
 ma eri abbracciata al nostro figlio,  
 e se in quel rapido attimo  
 non potesti pensare all'assente  
 per cui tutto allora crollava,  
 oh! tutto il mondo era allora con te.  
 Ora qui dall'uno non disgiunto  
 attendi anche l'altro,  
 il più infelice dei tre  
 il più solo,  
 me

---

XXXV-XXXVI. Incise nel cimitero di Milazzo su due tombe per madre e figlio. Furono inviate a un amico dell'Ing. Luigi Zuco dal P. il 5 luglio 1910 da Castelvecchio, « ... Non so se andranno bene; ma ci ho messo il mio sentimento più affettuosamente ... » cfr. *Inediti pascoliani*, in *Nuova Antologia*, Luglio 1967.

Il P., che era stato professore a Messina, era rimasto abbastanza memore di quel periodo e poté rivivere forse con più partecipazione emozionale che altri quella grande tragedia.

La pietà familiare espressa attraverso il dolore del superstita si intreccia a quella civile e umanitaria degli ultimi anni (*morto ... con sua madre e con un popolo intiero*) che fa da sfondo anche agli accenni più individuali e desolati della seconda epigrafe (*il più solo, me...*).

XXXVII.

FRANCESCO ROCCHI  
 UDI' FANCIULLO GL'INNI A GLI DEI CONSENTI  
 IL MONTI LO PERCOSSE DALL'ALA  
 IL BORGHESI LO ADDUSSE PER MANO  
 NELLA SACRA ANTICHITA' DI ROMA  
 RACCOLSE ORDINO' INTERPRETO' EMENDO'  
 BEN QUATTROMILA ISCRIZIONI LATINE  
 SUA PARTE NEL GRAN LAVORO  
 CHE FRANCIA INIZIO' E DISMISE  
 E PRUSSIA RIPRESE E COMPIE'  
 O ITALIA! O ITALIA!  
 ALLA RINASCENTE ITALIA NELL'A. XXXI  
 DIE' IL NOME AGENDO E SOFFRENDO  
 POI IN BOLOGNA  
 LETTORE DI ARCHEOLOGIA NELLO STUDIO  
 MENTRE SI SALUTAVANO UNITE  
 NON PIU' ALCUNE MA TUTTE LE PROVINCE  
 EGLI SORRISSE PATERNO  
 AL FIERO POETA DELLA NUOVA ITALIA  
 E DOPO UN DECENNIO STUPI'  
 SULL'ARCE ROMANA  
 UN NUOVO SOLO TRIBUNO DI MILITI  
 CON POTESTA' CONSOLARE  
 N. MDCCCV M. MDCCCLXXV  
 DA MAGGIO A MAGGIO.

XXXVII. L'epigrafe si trova nel salone della Rubiconia Accademia dei Filopatridi di Savignano sul Rubicone (Forlì) sulla parete di fronte all'ingresso.

Francesco Rocchi (Savignano 1805 - Bologna 1875), archeologo ed erudito romagnolo insigne, epigrafista, membro tra i primi della Deputazione per gli studi di storia patria, occupò dal 1847 la cattedra di Archeologia nell'Università di Bologna, raccolse le iscrizioni di Romagna e della provincia metaurensis per un corpo di iscrizioni latine promosso in Francia dal ministro Villemain, poi trasmesse alla universale collezione epigrafica dell'Accademia di Berlino; concittadino del Perticari e di Bartolomeo Borghesi, fu da questi, ancor giovinetto, introdotto alla familiarità di Vincenzo Monti, celebrando assieme ad altri con gli *Inni agli Dei Consenti* le nozze della figlia Costanza con Giulio Perticari. Il Carducci, da lui accolto come collega, come amico e come « figliuolo » all'Università di Bologna, ne tracciò la biografia da cui abbiamo riassunto, pubblicata all'annuncio della morte, in « Gazzetta dell'Emilia » ora in *Opere* XXI, pag. 145 e segg., ed. cit. a cui sembra essersi rifatto direttamente il P. nell'iscrizione.

Il 27 febb. 1907, da Bologna, a Ulisse Topi egli scriveva: per il momento « ... ho differito di fare quell'iscrizione, che mi sta a cuore di fare e per onorare Francesco Rocchi e per far cosa grata al mio Savignano. La farò presto: non dubitare ... ». E ancora, da Barga, nell'ottobre del 1910, si scusava di non poter intervenire alla commemorazione di F. Rocchi tenuta a Savignano (cfr. G. TOGNACCI cit. pag. 13). Anche il P. fu nominato membro « ad honorem » della Accademia Sempimenica di Savignano.



XXXVIII. E SOL UNO VEGLIAVA DORMENDO ANCOR TUTTI  
 E COME IN SOGNO ANCH'ESSO  
 VEDEVA GIOVANI IN ARMI SOPRA UNA RUPE  
 NE UDIVA NELLA FRESCA ALBA  
 FREMERE AL VENTO LA BANDIERA COME VELA DI NAVE  
 SONAR L'UNICA TROMBA COME BUCINA DI PASTORE  
 OH! POESIA D'AZIONE DI VITA E DI MOTO  
 LIBERA PIENA POSSENTE!  
 E IN TERRA D'ESILIO E IN TEMPI DI SVENTURA  
 VENNE A LUI DAL MARE  
 LA POESIA CHE MUOVE CHE VIVE CHE CREA  
 GIUSEPPE GARIBALDI  
 CHE TRASSE L'ANCOR TITUBANTE GIOVINE ITALIA  
 NELL'AMERICA E NELL'EUROPA  
 PER MARE E PER TERRA  
 A COMBATTERE LE QUARANTA BATTAGLIE  
 A VINCERE ANCHE VINTA  
 A ESSERE  
 ORA E SEMPRE

9 Novembre 1860

9 Novembre 1910

XXXVIII. La lapide si trova a S. Mauro sulla facciata del palazzo comunale accanto a quella del Mazzini (XXIV).

Fu inaugurata con un discorso garibaldino l'11 dic. 1910. Come quella del Mazzini porta ai lati i nomi delle battaglie, ma non i due suggeriti sotto dal poeta.

Di questa iscrizione così scriveva: « le immagini che possono sembrare troppo poetiche sono di Garibaldi e di Mazzini. Quell'ultimo pezzettino (nel 50° anniversario etc.) è troppo lungo e sarà bene tralasciarlo. Intorno intorno si possono mettere le principali battaglie, cominciando da *Salto* o da S. Antonio ... » [lettera senza data] cfr. TOGNACCI cit. pag. 233. E ancora raccomandava la data del 9 novembre perchè, come spiegava egli stesso in un'altra lettera del 25 aprile 1910, era la data della partenza di Garibaldi per Caprera e aggiungeva che « l'idea di commemorare l'Eroe che ritorna alla sua sterile isola con un sacco di semente deve massimamente piacere - Garibaldi nel censimento si dichiarò « agricoltore » [...] a tutto l'agricolo comune ... » cfr. G. TOGNACCI cit. pag. 232.

È il tema crepuscolare e più propriamente pascoliano del paternalismo agricolo proprio del programma del poeta che viene innestato, nei numerosissimi accenni, discorsi e prose garibaldine e mazziniane, (a partire anche dall'*Eroe italico* del 1901, cfr. *Prose* pag. 183) sul nazionalismo acceso e gli squilli di gloria celebrativi, in concorrenza e sulla scia del Carducci. (I due si trovano del resto accomunati nel discorso *Alla gloria di Giosuè Carducci e di Giuseppe Garibaldi* del 1907, cfr. *Prose* pag. 443 e segg.).

XXXIX.

VENIVA DALL'ISOLA DEL FUOCO  
 GUIDANDO LE SUE SCHIERE DI VARIA FAVELLA  
 NON IL NEPOTE DI BARBAROSSA O DI RUGGERO  
 USCITO DALL'ARCA DI PORFIDO  
 SEGUITO DALLA MUTA DI BELVE SNELLE E FEROCI  
 CON L'ELEFANTE EGIZIO COI DROMEDARI DEL DESERTO  
 CON LA GRANDE AQUILA IMPERIALE  
 NON IL PRO' BASTARDO DI LUI  
 RISORTO DALLA GRAVE MORA IN CO' DEL PONTE  
 CAVALCANTE BIONDO E GENTILE VER LE SUE TERRE

---

BIONDO E GENTILE COME RE MANFREDI  
 PIU' POSSENTE DI FEDERICO AUGUSTO  
 QUASI SENZ'ARMI COL SEGNO TRICOLORE  
 GIUSEPPE GARIBALDI  
 RISALIVA L'ITALIA DEL MARE  
 A INCONTRARE L'ITALIA DELL'ALPI  
 E L'ANNO DOPO IL 27 DI MARZO 1861  
 L'ITALIA ERA PROCLAMATA  
 UNA LIBERA GRANDE ETERNA

PASCOLI

---

XXXIX. La lapide è posta nell'atrio del Comune di Lucera, a destra entrando; fu scritta nel 1911.

La posizione sincretistica e unitaria del P. è chiaramente affermata in quell'ultima parte che esalta l'incontro dell'ITALIA DELL'ALPI e dell'ITALIA DEL MARE.

Del resto questo conciliatorismo storico era nei *Poemi del Risorgimento*: « niente esclusivismo: c'è Garibaldi ma c'è Cavour, c'è Mazzini ma c'è Carlo Alberto », cfr. M. PASCOLI cit. pag. 865.

XL.

ISABELLA GROPPI  
MOGLIE DI BARTOLOMEO CAPRONI  
VISSE DAL XIV SETTEMBRE MDCCCXXXII  
AL XX LUGLIO MCMXI

O MADRE CHE TANTO AMASTI RIAMATA I TUOI FIGLI  
SUL LETTO DI MORTE  
CERCAVI DI TRA LE BRACCIA DI DUE FIGLIOLE  
GLI ALTRI ASSENTI  
CERCAVI IL TUO PRIMOGENITO  
EGLI ATTRAVERSAVA INTANTO L'OCEANO  
PER RIVEDERTI  
GIUNSE NON C'ERI PIU'  
O MADRE! DAL CIELO GUARDA E PROTEGGI  
QUESTI TUOI SCONSOLATI  
NELLA TERRA PATRIA NELLA TERRA LONTANA

---

XL. In *Lucca a G. P.* cit., pag. 38, l'errore FIGLIOLI al posto del corretto FIGLIOLE è evidente dato che dei sette figli della Groppi e dello Zio Meo allora solo le due femmine, Amabile e Attilia, erano a Castelvechio mentre i cinque maschi erano in America.

Il ritratto della Groppi fa da contraltare femminile, ormai chiaramente patriottico e simbolico, alla figura del marito Zi Meo in quella galleria rusticale di personaggi di cui questa coppia riveste l'aspetto più ieratico e umilmente esemplare di ubbidienza e di consenso dell'autore.



XLII. VENUTO, COME DEL GLORIOSO STUDIO NEL FIORIRE ACCURSIO, NEL RIFIORIRE CARDUCCI, DI OLTRE APENNINO, TRA COSÌ GRANDI MEMORIE E FORZE VIVE VITTORIO PUNTONI DOTTO DI LINGUE E LETTERATURE ORIENTALI, A INSEGNARE DI QUESTE LÀ PIÙ DIVINA E UMANA, FU NEL MDCCCXCVI ELETTO RETTORE MAGNIFICO CON L'ONESTA MERAVIGLIA DI QUELLI CHE GIOVANE E NUOVO LO ELEGGEVANO E CHE POI, PER QUINDICI ANNI LO RIELESSERO PLAUDENDO.

NEL QUAL TEMPO L'UNIVERSITÀ S'INTEGRAVA CON LA SOMMAMENTE ITALICA FACOLTÀ AGRARIA E COMINCIAVA A SORGERE E S'AVVIAVA A CRESCERE NELL'ANTICA CITTA' UNA CITTA' NUOVA: LA CITTA' SACRA DELLA SCIENZA E DEGLI STUDI, DESTINATA A TUTTE LE GLORIE DEL PASSATO, A TUTTI GLI ARDIMENTI DELL'AVVENIRE.

I COLLEGHI GRATI ALL'UOMO INSIGNE VOLLERO AI GIOVANI DELLA PRESENTE E DELLE VENTURE GENERAZIONI I QUALI NÈ GODRANNO L'OPERA FAUSTA E FELICE, RICORDARE PERENNEMENTE IL NOME DI LUI NELL'ANNO MCMXI DALL'UNITÀ PROCLAMATA DELLA PATRIA QUINQUAGESIMO.

---

XLII. Si trova nell'atrio dell'Università di Bologna cfr. *Lucca a G. P.* cit. pag. 46.

La data, come dal contesto, è il 1911.

Ellenista e rettore dell'Università, il Puntoni (1859-1926) si adoperò da più parti, e direttamente col P. recandosi a trovarlo anche a Castelveccchio, per il suo trasferimento alla cattedra che era stata del Carducci; non per questo evitò i dubbi, i sospetti dell'apprensivo e non sempre equanime poeta che, in data 21 febb. 1905, da Pisa, scriveva al Caselli «... è venuto or ora il Puntoni. Sta prefettamente zitto. I risultati del colloquio o verrò a dirteli o verrai tu a sentirli ...».

Si sa delle polemiche per la successione al Carducci, ambitissima, ma mai ufficialmente espressa dal bizzoso poeta che voleva l'unanimità dei voti e sospettava di tutti e che alla fine mostrò di accettare la cattedra come un dovere civile e un martirio.

XLIII. Una donna / che non vuole si sappia il suo povero nome / provata sin dai  
 primi giorni della cuna dal più grave dolore / consolata poi / confortata /  
 elevata dal bene che vuole dal bene che le è voluto / dona alla Chiesa di  
 Castelvecchio di Barga / questa pianeta segno di festa di gioia di resurrezione  
 / augurando che su questo buon popolo / aliti sempre lo spirito d'amore /  
 che con sè reca tutta la felicità / che è possibile nel mondo.

M. T.

---

XLIII. Riporto la lezione originale eseguita su pergamena da Alberto Magri che si trova nella chiesa di Castelvecchio.

Qualche differenza in *Lucca a G. P.*, cit., pag. 43.

Fu offerta alla chiesa insieme con la pianeta quando il P., in seguito a un illusorio miglioramento della malattia, partì da Castelvecchio per Bologna dove doveva morire poco dopo.

Secondo il diario dell'allora rettore di Castelvecchio, don Benevento Barrè, il dono avvenne il 16 febb. 1912, cioè meno di un mese prima della morte.

È un esempio dell'influsso incalcolabile, e non solo psicologico, che la sorella Mariù esercitò sul poeta. In quei reciproci rapporti di dipendenza va ricordato, dato lo stile dell'iscrizione, che anche Mariù, specialmente dopo la morte del fratello, e quasi a sostituirlo nell'animo di quel « buon popolo », dettò epigrafi per gente di Castelvecchio. Se ne trovano appunto sulle lapidi tombali al cimitero.

# CONTRIBUTI E DOCUMENTI

## NOTE DI FILOLOGIA GRECA

### 1. - Sulla datazione dell'*Agen*.

#### ΑΓΗΝ ΣΑΤΥΡΙΚΟΣ

- ἔστιν δ' ὅπου μὲν ὁ κάλαμος πέφυχ' ὅδε  
ἴφ' ἔτωμ' ἄορνον, οὐξ ἀριστερᾶς δ' ὅδε  
πόρνης ὁ κλεινὸς ὃν δὴ Παλλίδης  
4 τεύξας κατέγνω διὰ τὸ πρᾶγμ' αὐτοῦ φυγῆν.  
ἐνταῦθα δὴ τῶν βαρβάρων τινὲς μάγοι  
ὀρῶντες αὐτόν παγκάκως διακείμενον  
ἔπεισαν ὥς ἄξουσι τὴν ψυχὴν ἄνω  
8 τὴν Πυθιονίκης ...  
8<sup>a</sup> ... ἐκμαθεῖν δέ σου ποθῶ  
μακρὰν ἀποικῶν κείθεν, Ἀτθίδα χθόνα  
τίνες τύχαι ἴκαλοῦσιν ἢ πράττουσι τί.  
<B> ὅτε μὲν ἔφασκον ἐκτῆσθαι βίον,  
12 ἱκανὸν ἐδείκνουν· νῦν δὲ τὸν χέδροπα μόνον  
καὶ τὸν μάραθρον ἔσθουσι, πυροὺς δ' οὐ μάλα.  
<A> καὶ μὴν ἀκούω μυριάδας τὸν Ἀρπαλον  
αὐτοῖσι τῶν Ἀγῆνος οὐκ ἐλάττονας  
16 σίτου διαπέμψαι καὶ πολίτην γεγονέναι.  
<B> Γλυκέρας ὁ σῖτος ἦν, ἔσται δ' ἴσως  
αὐτοῖσιν ὀλέθρου κοῦχ' ἐταίρας ἀρραβών<sup>1</sup>

Dalla datazione del frammento dipende strettamente non solo la possibilità di indicare, sia pure in modo generico, il contenuto del dram-

<sup>1</sup> Il testo è quello di Snell (B.) in *Tragicorum Graecorum fragmenta* I, 1971 p. 260.

ma, ma anche il significato politico di esso. Snell<sup>2</sup>, infatti, che lo considera rappresentato nel 326 lo mette in relazione con l'*Epistula* da Chio<sup>3</sup> di Teopompo ad Alessandro e ne ricava che l'alunno di Isocrate fa rimarcare gli scandali, a cui dava luogo, ancor prima della fuga, Arpalo, per insistere sulla tesi filellenica del maestro; Pitone, al contrario, sarebbe stato un sostenitore della fazione, che non era disposta a concedere ad Atene il ruolo di alleata dei Macedoni nella lotta contro il barbaro. Per conseguenza, mentre per Teopompo il comportamento di Arpalo era offensivo non solo per i Macedoni, ma anche per i Greci, che avevano lottato con quelli per la libertà, per Pitone gli Ateniesi erano complici di Arpalo ed assieme a lui tramavano contro Alessandro.

La maggior difficoltà di tale ricostruzione sta nel fatto che è necessario ammettere che il dramma sia stato rappresentato in un tempo in cui Alessandro non aveva abbandonato le sue simpatie per Arpalo, alla presenza dell'esercito macedone in fermento e dei setrapì persiani, di fronte ai quali Alessandro non poteva certo gradire che venisse attaccato, con una satira tanto mordace, il suo luogotenente, accusato tra l'altro di imporre ai Persiani, come basilissa, una prostituta. La lettera di Teopompo è, in altri termini, una comunicazione riservata; la rappresentazione in pubblico costituiva, invece, una *damnatio* alla quale nessun provvedimento, almeno per un anno, sarebbe seguito. Invocare la *parrhesia*<sup>4</sup>, che Alessandro avrebbe concessa ai suoi soldati, in misura evidentemente non minore di quella di cui godevano i comici del quinto secolo, sarebbe l'unica soluzione, se la datazione non lasciasse adito a dubbi che, invece, sono, almeno per alcuni aspetti, legittimi.

I mezzi di cui disponiamo per stabilire quando il dramma fu rappresentato, sono, oltre a ciò che si può ricavare dal frammento, le notizie date da Ateneo Μετὰ δὲ τὴν Πυθιονίκης τελευτὴν ὁ Ἀρπαλος Γλυκέραν μετεπέμψατο καὶ ταύτην ἑταίραν, ὡς ὁ Θεόπομπος ἱστορεῖ φάσκων

<sup>2</sup> SNELL *Szenen aus griechischen Dramen*, Berlin 1971 p. 104 sgg., in cui ristampa, con aggiunte, i capp. V e VI pubblicati in *Scenes from Greek drama* Berkeley and Los Angeles 1964, su cui v. la rec. di Lloid Jones in *Gnomon* 38 (1966) il quale propende, in contrasto con Snell, per una datazione più bassa, ma ammette che « the dramatic date of the Agen clearly preceded Harpalus' flight for he is represented as being still in Asia Minor » (p. 16): tale ipotesi è respinta come « ungenau » da Snell (o. c. p. 118 n. 36).

<sup>3</sup> SNELL, o. c. p. 122 sgg.

<sup>4</sup> SNELL, o. c. p. 135.



ἀπειρηκέναι τὸν Ἀρπαλον μὴ στεφανοῦν ἑαυτόν, εἰ μὴ τις στεφανώσῃε καὶ τὴν πόρνην... συνεπιμαρτυρεῖ δὲ τούτοις καὶ ὁ τὸν Ἀγῆνα τὸ σατυρικὸν δραματίον γεγραφώς, ὅπερ ἐδίδασκε Διονυσίων ὄντων ἐπὶ τοῦ Ὑδάσπου ποταμοῦ, εἴτε Πύθων ἦν ὁ Καταναῖος ἢ ὁ Βυζάντιος ἢ καὶ αὐτὸς ὁ βασιλεὺς.

Ἐδιδάχθη δὲ τὸ δράμα ἤδη φυγόντος τοῦ Ἀρπάλου ἐπὶ θάλατταν καὶ ἀποστάντος, καὶ τῆς μὲν Πυθιονίκης ὡς τεθνηκυίας μέμνηται, τῆς δὲ Γλυκέρας ὡς οὔσης παρ' αὐτῷ καὶ τοῖς Ἀθηναίοις αἰτίας γινομένης τοῦ δωρεᾶς λαμβάνειν παρὰ Ἀρπάλου, λέγων ὧδε ἔστιν...<sup>5</sup>

In questo passo si sono viste due contraddizioni esplicite: se il dramma fu rappresentato sull'Idaspe, bisogna porlo nel 326, giacché al momento della fuga di Arpalo, cioè nel 324, Alessandro è di nuovo in Persia. Snell confutata, a ragione, la tesi che qui si alluda ad un Idaspe in Persia<sup>6</sup>, ritiene che delle due notizie date da Ateneo è da considerare vera la prima, quella cioè che pone la rappresentazione sull'Idaspe. Bisognerebbe, per sostenere ciò, potere accertare prima a quali fonti Ateneo attinga le sue notizie: la prima parte di esse non può derivare dalla lettura del dramma, ma solo dall'*inscriptio*, come mostra la precisazione che la rappresentazione avvenne nelle Dionisie celebrate sull'Idaspe ed il nome dell'autore, su cui la fonte di Ateneo mostra di avere dei dubbi: Pitone catanese o di Bisanzio o lo stesso Alessandro. Al contrario le notizie che ci vengono date sul contenuto sono chiaramente derivate dal dramma: per la morte di Pizionice cfr. vv. 5-7, per la fuga di Arpalo cfr. vv. 3-4 per Glicera cfr. vv. 17-18.

Anche qui si può cogliere un contrasto tra il fatto che Arpalo è già in fuga ed il rilievo che Glicera è presso di lui ed è la causa dei donativi fatti da questo agli Ateniesi. È ovvio, infatti, che se Arpalo è già in fuga, i suoi doni agli Ateniesi hanno avuto già fine. La contraddizione, però, a mio avviso, è solo apparente, in quanto Ateneo sovrappone le due notizie, che nel frammento sono, invece, in modo evidente distinte. Ed è proprio questo il motivo della presente nota: a mio avviso, il punto chiave per chiarire la questione sta nei versi 11-13

<sup>5</sup> Ath. 13, 595 D, cfr. pure 13, 586 D e 2, 50 F, dove è citato il dramma satiresco con la stessa incertezza per quanto riguarda l'identità dell'autore.

<sup>6</sup> O. c. p. 120.

ὅτε μὲν ἔφασκον δοῦλον ἐκτῆσθαι βίον,  
 ἱκανὸν ἐδείπνον· νῦν δὲ τὸν χέδροπα μόνον  
 καὶ τὸν μάρathon ἔσθουσι, πυροὺς δ' οὐ μάλα.

Qui il personaggio mette in rilievo due dati di fatto: gli Ateniesi hanno messo fine a quella che essi consideravano una condizione servile, ma si trovano, in conseguenza di tale loro risoluzione, a mancare di rifornimenti di grano. Questa situazione attuale non può riferirsi al 326, quando non vi era motivo, da parte macedone, di sospettare uno stato di ostilità da parte degli Ateniesi e la situazione economica era stata, come lo stesso Snell nota<sup>7</sup>, risanata da Licurgo. Tale stato di fatto viene, inoltre, confermato come attuale dalla risposta dell'interlocutore: καὶ μὴν ἀκούω μυριάδας τὸν Ἀρπαλον / αὐτοῖσι τῶν Ἀγῆνος οὐκ ἐλάσσονας / σίτου διαπέμψαι καὶ πολίτην γεγονέναι (vv. 14-17).

La contrapposizione διαπέμψαι-γεγονέναι mostra in modo evidente che l'invio di grano da parte di Arpalo, che era subentrato ad Alessandro nell'aiutare, ancor più generosamente, gli Ateniesi, è stato sospeso: anche l'ἦν del verso successivo indica che si sta parlando di una situazione non più attuale. E, d'altra parte, che senso avrebbe avuto dire che gli Ateniesi soffrono la fame, se Arpalo avesse continuato ad inviare grano? Ne consegue che l'interpretazione di Ateneo di questi versi non è esatta, o meglio che egli non dà importanza, come facciamo noi, per mancanza di altri elementi, all'opportunità di distinguere tra la notizia che Arpalo è già fuggito e l'aiuto, che egli aveva dato agli Ateniesi.

La situazione dunque che ci vien presentata dai vv. 11-16 è riferibile non al 326 ma al 324, quando era giustificato agli occhi dei Macedoni, proprio per l'affare di Arpalo, ritenere che Atene avesse assunto una posizione ostile alla Macedonia. Inducevano a credere ciò l'eccessiva prodigalità di Arpalo nei confronti degli Ateniesi ed il fatto — vero o falso che sia<sup>8</sup> — della cittadinanza onoraria che essi avevano a lui concessa. Nello stesso senso depone il rilievo pungente sulla fame, che gli

<sup>7</sup> O. c. p. 114 n. 28; egli definisce « unklar », rispetto alla sua datazione, questa situazione.

<sup>8</sup> Nessun'altra fonte ci parla di questa cittadinanza onoraria, che pure sarebbe servita a giustificare, da un punto di vista legale, il permesso dato ad Arpalo di en-

Ateniesi sono costretti a subire, per aver voluto uscire da uno stato servile, che agli occhi dei Macedoni non appariva in realtà tale (ἔφασκον) e che in ogni caso assicurava a quelli un tenore di vita più elevato.

Siamo dunque non nel 326 ma nel 324: con tale datazione si accorda, del resto, quanto è detto nei vv. 3-4

πόρνης ὁ κλεινὸς ναός, ὃν δὴ Παλλίδης<sup>9</sup>  
τεύξας κατέγνω διὰ τὸ πρᾶγμα αὐτοῦ φυγῆν.

Per i quali l'interpretazione di Snell<sup>10</sup> sarebbe da accettare solo nel caso in cui tutto deponesse, in modo univoco, per una datazione del dramma nel 324. L'interpretazione più ovvia resta quella di Ateneo: Pitone attribuisce la fuga di Arpalo alla sua cattiva amministrazione ed allo scandalo provocato con l'innalzare un tempio ad una prostituta venerandola come una dea.

Come si vede la lettura del frammento porta in modo inequivocabile al 324: resta contro tale dato il fatto che Ateneo affermi che la rappresentazione fu fatta sull'Idaspe: ci troviamo nel caso tipico di una informazione esterna che contrasta con i dati ricavabili dall'esame del testo: il contrasto, però, può trovare soluzioni di vario tipo. Come abbiamo sopra messo in rilievo, Ateneo, mentre ricava le notizie sui personaggi dai versi che cita, deriva, invece, l'informazione sull'occasione in cui il dramma fu rappresentato e sull'autore da una didascalia o, in ogni caso, da una fonte, che si mostra non troppo bene informata sull'identità dell'autore: si può benissimo supporre che la notizia relativa all'Idaspe possa essere un'ipotesi di tale fonte. Niente, poi, esclude che il dramma sia stato rappresentato sull'Idaspe nel 324: Ateneo non ci parla, infatti, della presenza di Alessandro a tale rappresentazione. È evidente

---

trare in Atene con il tesoro macedone. Mi resta il dubbio che Pitone riferisca più che un fatto reale una insinuazione, o che il termine non sia usato in senso proprio, ma piuttosto ad indicare che Arpalo era stato accolto dagli Ateniesi.

<sup>9</sup> Per Pallides = Arpalos cfr. SNELL, o. c. p. 109 n. 10.

<sup>10</sup> Egli ritiene che i due versi vadano interpretati nel senso che Arpalo, in preda al dolore per la morte dell'amata, si è rifugiato nel tempio innalzato in onore di quella, dove i Maghi cercano di consolarlo promettendogli di evocare l'ombra della morta (ma l'ἔπεισαν indica un'azione del tutto passata, così come il κατέγνω). Questo per Snell sarebbe il tema su cui si svolge tutto il dramma.

che ponendo la rappresentazione nel 324 ci togliamo la possibilità di ricostruire, sia pure nelle linee generali, il contenuto del dramma. È ovvio, infatti, che non si può ipotizzare la presenza di Arpalo sulla scena; ma, d'altra parte, bisogna tener presente che i versi a noi giunti sono, con tutta verosimiglianza, parte del prologo, in cui venivano esposti gli antecedenti e che il titolo lascia supporre che il personaggio su cui ruotava tutta la vicenda non era Arpalo ma Alessandro <sup>11</sup>.

## 2. - *Ezechiele Exagoghé.*

<ΠΑΓΟΧΗΛ> ὦ ξένε, καλόν σοι τοῦτ' ἐσήμηνε<ν> θεός·  
 84 ζῶν δ', ὅταν σοι ταῦτα συμβαί<ν>ῃ ποτέ.  
 ἄρά γε μέγαν τιν' ἐξαναστήσεις θρόνον  
 καὶ αὐτὸς βραβεύσεις καὶ καθηγήσῃ βροτῶν;  
 τὸ δ' εἰσθεᾶσθαι γῆν ὅλην τ' οἰκουμένην  
 88 καὶ τὰ ὑπέρνερθε καὶ ὑπὲρ οὐρανὸν θεοῦ·  
 ὅψει τά τ' ὄντα τά τε πρὸ τοῦ τά θ' ὕστερον.

Sono i versi 83-89 dell' *Ἐξαγωγή* di Ezechiele, in cui il suocero interpreta il sogno espostogli da Mosé. Non vi è accordo tra i critici sull'interpretazione del v. 85: Kuiper in contrasto con l'interpretazione del Vigerus (« Eia age, superbum, nate, tu solium eriges ») dà a ἐξαναστήσεις il significato di « evertes » (« spectat enim somnium solium regis quod Moses evertet »)<sup>12</sup>; Wieneke difende l'interpretazione del Vigerus (« Nam ex narratione somnii eiusque interpretatione plane elucet Mossem thronum magnum erecturum esse »)<sup>13</sup>. Stählin, seguito da Snell <sup>14</sup>, preferisce correggere θρόνον in θρόνου facendo oggetto del verbo μέγαν τινά <sup>15</sup>, nel quale è, ovviamente, da vedere il Faraone.

<sup>11</sup> Su Agen = Alessandro cfr. Snell o. c. p. 109 n. 11: non è da escludere che proprio il titolo abbia dato luogo alla notizia che l'autore fosse lo stesso Alessandro.

<sup>12</sup> *De Ezechiele poeta Iudaeo* in *Mnemosyne* 28 (1900) p. 249.

<sup>13</sup> *Ezechielis Iudaei poetae alexandrini fabula quae inscribitur Ἐξαγωγή fragmenta* Monasterii Westfaliorum 1931 p. 68.

<sup>14</sup> *Tragicorum graecorum fragmenta* 1, Gottinga 1971 p. 292.

<sup>15</sup> Nell'esposizione del sogno il trono è sempre detto μέγας (cfr. v. 68 θρόνον μέγαν τιν' e v. 74 εἰς θρόνον μέγαν).

Ciò che, però, Mosé riferisce sul sogno da lui avuto, a cui è ovviamente collegata l'interpretazione delle parole del suocero, non mi sembra che autorizzi nessuna di queste traduzioni:

- ΜΩΣΗΣ· 68 ἔ<δο>ξ' ὄρους κατ' ἄκρα Σιν<αί>ου θρόνον  
 μέγαν τιν' εἶναι μέχρι ᾧ οὐρανοῦ πτύχας,  
 ἐν τῷ καθῆσθαι φῶτα γενναῖόν τινα  
 διαδάμ' ἔχοντα καὶ μέγα σκηπτρον χειρί  
 72 εὐωνύμῳ μάλιστα. δεξιᾷ δέ μοι  
 ἔνευσε, καὶ γὰρ πρόσθεν ἐστάθην θρόνου  
 σκηπτρον δέ μοι παρέδωκε καὶ εἰς θρόνον μέγαν  
 εἶπεν καθῆσθαι· βασιλικὸν δ' ἔδωκέ μοι  
 76 διαδάμα καὶ αὐτὸς ἐκ θρόνων χωρίζεται  
 ἐγὼ δ' ἐσεῖδον γῆν ἅπασαν ἔγκυκλον  
 καὶ ἔνευθε γαίας καὶ ἐξύπερθεν οὐρανοῦ,  
 καὶ μοί τι πλήθος ἀστέρων πρὸς γούνατα  
 80 ἔπιπτ', ἐγὼ δὲ πάντας ἡριθμισάμην,  
 καμοῦ παρῆγεν ὥς παρεμβολὴ βροτῶν.  
 εἴτ' ἐμφοβηθεὶς ἐξανίσταμ' ἐξ ὕπνου.<sup>16</sup>

E' evidente che in questi versi non si dice né che Mosé « innalza un trono » né che lo « abbatte », né che « cacci » qualcuno dal suo trono, ma semplicemente che, su invito del misterioso personaggio che siede sul trono, Mosé si accosta a questo (καὶ γὰρ πρόσθεν ἐστάθην θρόνου), riceve i segni del potere ed è fatto sedere sul trono. Introdurre nella interpretazione del sogno significati in esso non espressi significa trasformare l'interpretazione in una profezia<sup>17</sup>. D'altra parte l'ἐξαναστήσεις richiama in modo evidente il πρόσθεν ἐστάθην di v. 73. Un indizio per il senso da dare al verso 85 può trovarsi, a mio avviso nella struttura della se-

<sup>16</sup> Vv. 68-81.

<sup>17</sup> Tali significati, del resto, non si converrebbero con lo spirito del racconto dell'*Esodo* da cui si ricava — come peraltro è evidente nella esposizione del sogno in *Ezechiele* — che è Dio ad innalzare al trono Mosé ed ad affidargli i segni del potere (cfr. nell'interpretazione del sogno βραβεύσεις e κατηγήση) né, d'altra parte, Mosé caccia dal trono il Faraone, ma gli sottrae solo il dominio sugli Ebrei, che guida nella terra promessa.

conda parte della interpretazione del sogno:

τὸ δ' εἰσθεᾶσθαι γῆν ὅλην τ' οἰκουμένην  
καὶ τὰ ὑπένεργε καὶ ὑπὲρ οὐρανὸν θεοῦ  
ὄψει τὰ τ' ὄντα τὰ τε πρὸ τοῦ τὰ θ' ὕστερον.<sup>18</sup>

Come si vede, in questi versi Raguele prima riassume la parte del sogno che sta per interpretare, e poi ne dà la soluzione. Lo stesso procedimento si trova in un frammento di Accio, che Kappelmacher richiamò per il sogno di Ezechiele<sup>19</sup>: dopo che Tarquinio il Superbo ha esposto il sogno avuto, gli interpreti così lo spiegano:

... nam *id, quod de sole ostentum est tibi,*  
*populo commutationem rerum portendit fore*  
*perpropinquam. Haec bene verruncent populo. Nam quod ad*  
*dexteram cepit cursum ab laeva signum praepotens, pulcherrime*  
*auguratum est rem Romanam publicam summam fore*<sup>20</sup>.

La stessa struttura è, a mio avviso, da vedersi nei versi 85-86, nel primo dei quali al posto di ἔξαναστήσεις leggerei ἔξανέστης εἰς anticipando a questo verso il punto interrogativo che Snell pone a v. 86:

ἀρά γε μέγαν τιν' ἔξανέστης εἰς θρόνον;

I due καὶ<sup>21</sup> della risposta alla interrogativa, che retoricamente riassume quanto Mosé ha detto a v. 73 (καὶ γὰρ πρόσθεν ἑστάθην θρόνου) trovano riscontro nei τε di verso 89, che spiegano i vv. 87-88, in cui è richiamato quanto è detto ai vv. 77-78 della esposizione del sogno.

In tal modo come εἰσθεᾶσθαι di v. 87 riprende ἑσεῖδον di v. 77, ἔξανέστην di v. 85 richiama ἑστάθην di v. 73.

La correzione non offre difficoltà di sorta: l'unione della proposi-

<sup>18</sup> Vv. 87-89.

<sup>19</sup> *Zur Tragödie der hellenistischen Zeit in Wiener Studien* 43 (1924) 78-79: il sogno non ha come fonte l'Esodo ma è, come la descrizione finale della Fenice, introdotto nella tragedia da Ezechiele, che attinge a fonti a noi sconosciute.

<sup>20</sup> *Brutus* in Cic. *De div.* I 44.

<sup>21</sup> Il primo potrebbe essere anche intensivo: « anche tu stesso » nel senso di « come colui, al cui trono ti sei elevato ».

zione εἰς al verbo precedente come desinenza — facile in una *scriptio continua* — portava il copista a cambiare in α l'aumento ε dell'aoristo, anche se non sarebbe da escludere la mancanza dell'aumento, di cui ci sono in Ezechiele esempi a v. 207 (δίδουν) e 215 (θήκαμεν).

Basandosi su questi due esempi, anzi, Snell propone di emendare παρέδωκε di v. 74 in πάρωκε pur osservando che « Apokope ist allerdings bei Ezechiel nicht belegt <sup>22</sup> ». La correzione è senza alcun dubbio « die einfachste »; quello che lascia perplessi è il motivo da cui Snell è indotto a correggere, e cioè la necessità di evitare l'anapesto nel trimetro al di fuori della prima sede <sup>23</sup>. Tale esigenza trova il suo fondamento nella convinzione che la tragedia ellenistica si muova sulla scia di Euripide: per Snell, anzi, la osservanza più o meno rigida della metrica euripidea è uno dei mezzi per poter dare un giudizio sulla cultura e le capacità drammatiche di un autore di drammi di età ellenistica <sup>24</sup>, i cui resti sono per noi così scarsi.

E' però da osservare che, a parte la difesa del testo tradito fatta da Carlo Prato <sup>25</sup>, a proposito degli anapesti in Euripide, resta da dimostrare, una volta ammesso che la tradizione sia corrotta, che i guasti testuali non si siano verificati subito dopo la morte di Euripide, nel periodo cioè in cui i suoi drammi subivano non solo l'usura della trascrizione ma anche quella delle riprese teatrali, al cui influsso non poco deve la nostra tradizione. In tal caso, infatti, pur dando per scontata l'imitazione pedissequa in campo metrico da parte dei poeti ellenistici, si può pensare che essi leggessero, per quanto riguarda gli anapesti, un testo uguale al nostro e fossero convinti della « diciamo così, regolarità dell'uso di tale metro anche al di fuori della prima sede. La percentuale bassa di tali casi è valida, al più, per Euripide, ma non si può far valere per i pochi resti

<sup>22</sup> *Die Jamben in Ezechiels Moses-Drama in Glotta* 44 (1967) p. 129: la correzione è introdotta nel testo pubblicato in *Trag. graec. Fragm. cit.*

<sup>23</sup> Cfr. l'art. citato in *Glotta* ed il cap. su Pythone in *Scenes from greek Drama*, Cambridge 1964, ora ripubblicato con aggiornamenti (Berlino 1971) in edizione tedesca e con l'aggiunta di un saggio su Ezechiele.

<sup>24</sup> Tale norma egli applica anche a Pythone del cui *Agon* ci sono giunti tramite Ateneo 18 versi: egli cerca di eliminare la presenza degli anapesti (διαλείμενον in quinta sede al v. 6, διαπέμψαι in seconda sede al v. 16 μυριάδας τὸν in quarta sede al v. 14) osservando che in tutti i casi ci si trova in presenza di τ seguito da vocale breve: si può, pertanto, pensare che τ fosse pronunciata come consonante (=γ). Ma διὰ a verso 4 è chiaramente bisillabo.

<sup>25</sup> In *Maia* IX (1957) p. 49 sgg. e *Studi it. di Fil. cl.* 33 (1961) p. 101 sgg.

del dramma ellenistico, in cui anzi essa si presenta proporzionalmente alta. E' ovvio, d'altra parte, che un più libero uso delle soluzioni, se raro in Euripide, poteva incontrare maggior favore in poeti, in cui il ritmo musicale del verso andava scadendo, come mostra ad esempio la violazione della norma di Porson e le notevoli forzature in campo prosodico, entrambe inaccettabili in un trimetro euripideo, per le quali non si è cercata, né lo si poteva, alcuna correzione.

Per Ezechiele in particolare, Kuiper prima e, poi, con maggiore accuratezza Wieneke, hanno messo in rilievo un uso frequentissimo, sia in campo lessicale che sintattico, di forme proprie dell'età ellenistica: per converso, l'imitazione di Euripide, nonostante l'attenta ricerca fatta dai due studiosi, si riduce a pochissimi casi alcuni dei quali dubbi, e tutti di nessun rilievo. Lascia perplessi, pertanto, l'opportunità di intervenire a correggere tutte le volte che, senza che ricorra altro motivo<sup>26</sup>, si pre-

<sup>26</sup> Tralasciando i casi, in cui il verso presenta oltre all'uso di un anapesto non ortodosso altri motivi di dubbio, si cfr. il v. 178 per il quale in nota alla sua edizione Snell propone in forma dubitativa *προλάμψει* al posto di *ἐπιλάμψει* (anapesto in seconda sede); per il verso 135 *βατράχων τε πλῆθος καὶ σκνίπας ἐμβάλῳ χθονί*, Snell suppone che in esso si siano fusi due versi, di cui siano caduti gli ultimi due metri del primo ed il primo metro del secondo. In questo caso il critico è indotto a tale supposizione, oltre che dall'anapesto in quarta sede, anche dal fatto che *σκνίπας* è usato come giambo e non come trocheo secondo l'uso comune. Ma in Gregorio di Nazianzo *σκνιπῶν* (*P. G.* 37, 1330 cfr. C. Crimi in *Sic. Gymn.* XXV (1972) p. 21) è usato come giambo. Si potrebbe obiettare che tale coincidenza sia poco probante in quanto in Gregorio è evidente l'uso dei *dichrona*; ma chi ci assicura che in Ezechiele non si tratti di un errore di autore, a cui abbiano contribuito la rarità del vocabolo, il fatto che per lui si trattava di un termine tecnico — è usato dall'*Esodo* (8, 12) nel passo parafrasato da Ezechiele per riferire le parole di Dio a Mosé — e forse anche la cultura dello stesso Ezechiele? Egli visse in un ambiente notevolmente restio alla cultura greca (Debrunner-Scherer *Storia della lingua greca* II tr. di Bonino con pref. di Gigante, Napoli, 1969 p. 77) e il greco non fu la sua lingua madre; il senso della quantità poteva in lui, pertanto, essere scaduto nella stessa misura in cui col tempo si attenuò in scrittori di lingua greca. Quel che è certo è che a v. 141 *πικράνῳ* è usato con la penultima breve (*Mras in Rhein. Mus.* 92 (1944) 229, seguito poi da Snell, propose *πικράνῳ* ma, a parte la rarità del « coinunctivus dubitativus » e la poco convenienza di quest'uso nel nostro passo, resta il fatto che esso sarebbe inserito in una serie continua di 18 futuri); correggerlo può implicare la possibilità di falsare la lezione genuina: d'altra parte i frequenti casi di iato (cfr. la lista in Snell *a. c.* p. 26 n. 2) i barbarismi ed i solecismi possono ingenerare il sospetto che ci troviamo in presenza di un autore, la cui conoscenza del greco non era perfetta, e per il quale manchiamo di notizie biografiche che possano giustificare le correzioni:



senta un anapesto fuori dalla prima sede. Forse è preferibile rinunciare a ricondurre, solo in questo, Ezechiele a modelli del quinto secolo — commedia (Mras)<sup>27</sup> tragedia euripidea (Snell) — e prendere atto che, per quanto riguarda la metrica, il suo trimetro non è euripideo in senso stretto (come del resto non lo è quello di altri tragediografi ellenistici), in misura minore, del resto, di quanto non lo sia la lingua. Dal punto di vista linguistico non assumerei, perciò, Ezechiele come *specimen* del dramma ellenistico: il pubblico, a cui la tragedia era destinata, l'influsso della lingua dei Settanta, e forse la sua stessa cultura, lo pongono in una situazione particolare: moltissimi termini e costrutti, per non parlare degli ἀπαξ, alcuni dei quali audacissimi anche dal punto di vista semantico<sup>28</sup>, non troverebbero posto non solo nella tragedia del quinto secolo, ma neppure per quel che ne conosciamo, nel dramma ellenistico.

Del resto non solo la lingua di Ezechiele non è certo un esempio perfetto di purezza attica, ma anche il suo pensiero si presenta spesso contorto e tutt'altro che perspicuo: valgano come esempio due passi:

ΘΕΟΣ 116 Ἀάϱωνα πέμψω σὸν κασίγνητον ταχύ  
 ᾧ πάντα λέξεις τὰς ἐμοῦ λελεγμένα,  
 καὶ αὐτὸς λαλήσει βασιλέως ἐναντίον,  
 σὺ μὲν πρὸς ἡμᾶς, ὁ δὲ λαβὼν σέθεν πάρα.

Nell'ultimo verso il σὺ μὲν πρὸς ἡμᾶς resta assoluto e privo di un verbo finito, difficilmente ricavabile dal λαλήσει del verso precedente:

esse, al limite, possono addirittura falsare il giudizio che dai versi possiamo dare sulla cultura di Ezechiele.

<sup>27</sup> Nella ed. della *Praeparatio evangelica* di Eusebio (Berlino 1954) p. 525: « Vorausgeschickt sei, das der Versbau sich nach den freieren Regeln der attischen Komödie richtet ». Da tale giudizio prende le mosse l'articolo di Snell in *Glotta*, già citato in cui vengono esaminati tutti i passi, nei quali poteva trovar giustificazione la affermazione di Mras: le soluzioni proposte sono poi utilizzate nella edizione dei frammenti. Tra le più felici è senza dubbio quella — a cui già lo Stephanus aveva accennato il suo *Lexikon* s.v. σκνῖψ — relativa alla necessità di ammettere delle crasi non messe in rilievo dalla tradizione ms.: « moneo iuncturas καὶ Ἑβραίων, καὶ ἔνερθε, καὶ Ἰσαάκ, καὶ ὑδάτων, τὰ ὑπὸ sim. legendas esse per crasin contractas (καὶ Ἑβραίων, καὶ ἔνερθε, καὶ Ἰσαάκ, καὶ ὑδάτων, ὑπὸ) idque ita ut syllabae contractae producantur » (p. 288 dei *Trag. graec. fragm.* citati). Anche in questo campo non mancano in Ezechiele nato nel suo *Lexikon* s.v. καὶ ἀρμάτων « mit Verschleifung zu lesen χαρμάτων » Gaisford.

<sup>28</sup> Cfr. ad es. εὐλογος nel senso di « buon parlatore » a v. 113.

« Tu parli con me, mentre quegli parlerà al re apprendendo da te i miei ordini ».

Ai vv. 79-82.

καί μοί τι πλῆθος ἀστέρων πρὸς γούνατα  
ἔπιπτε, ἐγὼ δὲ πάντας ἡριθμισάμην,  
καμοῦ παρῆγεν ὡς παρεμβολὴ βροτῶν.

L'ἐγὼ δὲ πάντας ἡριθμισάμην rompe inaspettatamente il periodo inserendo una parentica con un δὲ privo di qualsiasi valore: il soggetto, infatti, del successivo παρῆγεν è indubbiamente ancora il πλῆθος di v. 80 ed il καὶ iniziale si ricollega non ad ἡριθμισαμὴν ma ad ἔπιπτε.

Vi sono, invece, altri casi in cui è forse l'eccessiva acribia della critica moderna a rendere oscuri passi che non lo sono. Tale, mi sembra, possa considerarsi il passo in cui Ezechiele parla dell'uscita dalla reggia del Faraone di Mosé, rifacendosi a *Esodo*, 21, 22 ἐγένετο δὲ ἐν ταῖς ἡμέραις ταῖς πολλαῖς ἐκείναις μέγας γενόμενος Μωυσῆς ἐξῆλθεν...

I versi di Ezechiele sono (36-40):

ἕως μὲν οὖν τὸν παιδὸς εἶχομεν χρόνον,  
τροφαῖσι βασιλικαῖσι καὶ παιδεύμασιν  
ἅπανθ' ὑπισχνεῖθ', ὡς ἀπὸ σπλαγχνῶν ἐὼν·  
ἐπεὶ δὲ πλήρης κόλπος ἡμερῶν παρῆν,  
ἐξῆλθον οἴκων βασιλικῶν...

Wieneke ritiene che ἐπεὶ δὲ πλήρης κόλπος ἡμερῶν παρῆν equivalga a ἐπεὶ δὲ χρόνος ἐπεπλήρωτο<sup>29</sup> non seguito in ciò dagli altri critici (al posto di κόλπος Kuiper pone κύκλος, καιρὸς B. A. Müller; Snell segna una *crux* accanto κόλπος).

Niente però ci costringe a credere che il v. 39 voglia parafrasare il μέγας γενόμενος, dell'*Esodo*. Non pochi, come hanno dimostrato Kuiper e Wieneke, sono i punti in cui il Nostro si stacca dalla sua fonte, ora invertendo l'ordine degli avvenimenti, ora tacendo particolari, forse non graditi al suo pubblico, ora inserendo episodi che non si trovano nell'*Esodo*, attingendo verosimilmente a fonti a noi ignote. Cosa impedisce di credere che il v. 39 possa significare: « ma dopo che la figlia del

<sup>29</sup> A. c. p. 52.

Faraone completò il tempo della gestazione »? Si noti che tale significato si accorderebbe bene con quanto è detto nel verso precedente: « essa mi prometteva ogni cosa, come se io fossi nato dalle sue viscere ». Non si può pensare che Ezechiele — o di sua iniziativa o attingendo a biografie di Mosé a noi non pervenute — abbia voluto motivare l'abbandono della reggia, col fatto che la nascita di un figlio della principessa, aveva posto fine alla situazione descritta nei versi precedenti, nella quale Mosé trovava garanzia contro l'ostilità del Faraone? Del resto che Mosé fosse ormai cresciuto lo si poteva ben ricavare dall'episodio, che Ezechiele fa subito seguire — sulla traccia dell'Esodo — e cioè quello dell'uccisione dell'Egiziano. Il non dire esplicitamente che egli era ormai adulto non comportava né contrasto con la sua fonte né rendeva inintelligibile il resto della narrazione.

### 3. - Sulla tradizione ms. dei Carmi di Giovanni di Euchaita.

La tradizione manoscritta dei carmi di Giovanni di Euchaita si fonda, come altrove abbiamo mostrato <sup>30</sup>, su due codici: un *Vaticanus* <sup>31</sup>, su cui de Lagarde basò la sua edizione <sup>32</sup>, e un *Escorialensis* <sup>33</sup> da cui dipendono, a nostro avviso, i codici della famiglia B.

Per quanto riguarda l'*Escorialensis* da recente, in un dotto studio su Nicola de la Torre, Gregorio de Andrés <sup>34</sup> ha negato ogni validità alla datazione del Revilla <sup>35</sup>, che aveva posto la stessura del codice nel 1564, in base all'indicazione data sia nella dedica del codice (οἱ στίχοι λαμβινοὶ Ἰωάννου... συγγραφέντες πρῶτον ἔτει ἀπὸ τῆς σωτηρίας ἡμῶν πεντακοσιοστῷ ἐξηκοστῷ τετάρτῳ...) sia nell'*hypomnema* (οὗτος ἦν ἐπὶ τοῦ βασιλέως Ῥωμαίων Κωνσταντίνου τοῦ Μονομάχου καὶ Ζωῆς τῆς βασιλίσσης ἔτη δὲ τὸ ἀπὸ τότε συντείνει ἐξήκοντα τέσσαρα πρὸς τοῖς πεντακοσίοις).

<sup>30</sup> Vedi il mio art. in *Sic. Gymn.* XXII (1969) p. 109 sgg.

<sup>31</sup> *Vaticanus graecus* 676, di cui è apografo l'*Ottobonianus* 93.

<sup>32</sup> *Ioannis Euchaitorum metropolitae quae in codice Vaticano graeco 676 supersunt* I. Bollig S. J. descripsit P. de Lagarde edidit in *Abhandlgn. d. k. Gesellsch. d. Wiss. zu Göttingen* XVI (182).

<sup>33</sup> *Escorialensis* Σ I. 7.

<sup>34</sup> *El Cretense Nicolas De La Torre copista griego de Felipe II*, Madrid 1969.

<sup>35</sup> REVILLA (A.) *Catálogo de los códices griegos de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid 1936 p. 232.

De Andrés osserva: « la fecha de la copia (1564) que asegura el padre Revilla, no se deduce de la dedicatoria, como hemos visto. El autor de tal inscripción erró igualmente, tal vez intencionalmente, para revalorizar al hagiógrafo. La via de San Juan Eucaíta, que seale ir al frente de sus obras poéticas, se atribuye a Andrés Darmario, y aparece por primera vez en un códice de este copista transcrito en 1560, en donde nos informa que Eucaíta « existió en tiempos del emperador Constantino Monómaco y Zoe emperatriz, hace ya 564 anos... »; esto es, con relación al año en que Darmario escribía su códice, en 1560, por tanto, yerran tanto Nicolás el Griego al decir que Eucaíta existió en el año 564 de Cristo como el padre Revilla al sobrentender un millar delante de esta fecha y fijarla como año de la copia del códice »<sup>36</sup>.

La tesi di de Andrés è, però invalidata, dal fatto che il *Vindobonensis theol. gr.* 103, trascritto da Andrea Darmario, non è del 1560<sup>37</sup>, ma del 1566<sup>38</sup>. D'altra parte, mentre è evidente che l'autore della dedica indica il 564 come il tempo in cui Giovanni compose la sua opera, nell'*hypomnema*, di cui lo scrittore della dedica certamente si servì, il 564 sta ad indicare il tempo che intercorre tra il periodo in cui regnarono Costantino e Zoe e quello in cui vive appunto l'autore dell'*hypomnema*. In altri termini costui afferma che Costantino e Zoe, e per conseguenza Giovanni, vissero 564 anni prima di lui: Nicola il Greco, invece, forse equivocando, forse, come pensa de Andrés per l'autore della dedica, per dar maggior valore all'opera, che egli dona all'imperatore, afferma che Giovanni compose i suoi carmi nel 564 dopo Cristo. La datazione data nell'*hypomnema* non è esatta, però, neppure prendendo come punto di partenza il periodo in cui Costantino IX e Zoe regnarono (1042-1055). C'è da chiedersi, tuttavia, il perché della precisa indicazione degli anni, 564, data dall'autore dell'*hypomnema*. Con molta probabilità tale datazione ha come punto di partenza l'anno 1000, che viene preso a base dall'Anoni-

<sup>36</sup> O. c. p. 24; de Andrés escluso che il codice e le miniature siano opera di Nicola Turriano, come pensava il Revilla, pensa che o N. T. ha ricevuto il codice nel 1564, durante il suo viaggio a Costantinopoli da parte di qualcuno (« monasterio, pueblo o señor »), perché lo offerisse a Filippo II « pidiéndole que los libere del yugo turco » (p. 23) o che Nicola il Greco sia da identificare con Nicola Vergezio o con Nicola Sofianos.

<sup>37</sup> De Andrés cita (p. 24, n. 11) a proposito di tale datazione Hussey (J. M.) in *B. Z.* 44 (1951) pp. 278-282, dove però non vi è alcun accenno alla data del codice.

<sup>38</sup> Come si ricava chiaramente dalla *subscriptio*.

mo, per precisare l'anno in cui egli compone l'*hypomnema*, senza stare a fare un calcolo, che per altro non poteva essere preciso in nessun modo né prendendo come punto di partenza l'inizio del regno di Costantino e Zoe, né la fine di esso, né tanto meno l'anno in cui fu composta la antologia da parte di Giovanni, che, come noi, anche l'Anonimo certamente ignorava.

A favore di questa nostra tesi stanno due dati di fatto: il codice *Escorialensis* Σ I. 7 era nel 1567 già in possesso di Filippo II, come si ricava dall'inventario dei testi portati in quell'anno all'Escorial<sup>39</sup>: tutti i codici, che da questo derivano — come altrove ho mostrato — sono posteriori al 1566 e dovuti due a Nicola Turriano<sup>40</sup> e uno, come si è detto, ad Andrea Darmario: questi due copisti furono in contatto tra loro e per Giovanni si servirono di uno stesso esemplare derivato direttamente o indirettamente dall'*Escorialensis*, da cui i codici, da loro trascritti, mostrano chiaramente di ripendere sia per la disposizione dei carmi — sicuramente determinata da un disordine dei *folia* del codice — sia per l'ordine di successione, sia per le *inscriptiones*, sia per il complesso delle lezioni.

Evidentemente o Andrea Darmario o Nicola Turriano ebbero tra le mani l'*Escorialensis* Σ. I. 7 in un periodo, in cui, non ancora rilegato, era in disordine ed, omettendo le miniature trascrissero, con la trascuratezza che contraddistinse ambedue questi copisti<sup>41</sup>, il testo in modo disordinato, senza accorgersi che i versi così disposti mancavano di ogni senso logico. La data del 564, che era servita ad indicare l'anno in cui l'*Escorialensis* era stato trascritto, passò ad indicare, invece, il tempo in cui visse il poeta e l'*Hypomnema* fu così premesso in tutti i codici, che furono trascritti dopo il 1564.

<sup>39</sup> Cfr. Antolin (G.) in *La Ciudad de Dios* 116 (1919) p. 488.

<sup>40</sup> *Oxoniensis Misc. gr.* 4 (*Ms. Auct. D.* 3. 19) del 1567 e *Oxoniensis Misc. gr.* 49 (*Ms. Auct. E.* 2. 21).

<sup>41</sup> Su Andrea Darmario v. Kresten (O.) *Der Schreiber und Handschriftenhändler Andreas Darmarios. Eine biographische Skizze in Mariahilfer Gymnasium. Jahresbericht* 1967-68. Wien 1968, p. 6-11, che ricostruisce con esattezza l'attività di questo copista e dà una valutazione più equa della sua attività.

4. - *Parisinus graecus* 690.

Il codice *Parisinus graecus* 690 è un'antologia, che riporta 94 estratti di autori diversi <sup>42</sup>. Non sembra che il raccoglitore nel fare la sua scelta si sia lasciato guidare da un preciso criterio: non vi è ordine cronologico né affinità, in genere, tra i passi prescelti. Non è possibile, pertanto, precisare se egli abbia attinto, almeno per una parte della sua raccolta, ad altre antologie. Certo per alcuni autori si ha la sensazione che egli non abbia operato una scelta attingendo direttamente all'opera completa, ma abbia trascritto da codici contenenti solo quei brani.

Un particolare interesse hanno per la tradizione degli epigrammi di Giovanni di Euchaita tre sezioni <sup>43</sup>, non consecutive, in cui sono riportati alcuni carmi. La prima di queste, la n. 48, fa seguire a dei componimenti di Ignazio sei epigrammi, il primo dei quali porta questo lemma: εἰς τοὺς αὐτοὺς μητροπόλιν Ευχαΐτων. <sup>44</sup>

Tale lemma trova conferma nel fatto che i quattro versi che seguono riprendono lo stesso motivo dei precedenti di Ignazio <sup>45</sup>. Lo stesso epigramma è riportato sotto il nome di Manuele Files da un codice *Lauren-*

<sup>42</sup> Ne fa un'accurata descrizione Rochefort (G.) in *Scriptorium* IV (1950) p. 3 sgg.

<sup>43</sup> Per la distinzione in sezioni seguo l'enumerazione di Rochefort; trascrisse e discusse le lezioni di questo *Parisinus*, mettendole in confronto con quelle del *Vat. gr.* 676, su cui è basata l'ed. di De Lagarde, Sternbach in *Eos* IV 1 p. 156 sgg.

<sup>44</sup> *Fol.* 118.

<sup>45</sup> Cioè i *Quaranta Martiri*, a cui sono dedicati gli epigrammi 7-10 della sezione 47 R.; agli stessi accenna Giovanni nel c. 68 L., ricordando ad un suo avversario — che egli chiama spregiativamente σχιδεντά —, che al suo fianco stanno quaranta alleati (v. su questo carme il mio art. in *Sic. Gymn.* 24 (1971) p. 61 sgg. e Follieri in *Byz. Zeit.* 65 (1972) p. 131). Il carme 68 può essere una risposta di Giovanni ad un avversario che aveva criticato i suoi versi sui « Quaranta Martiri » in uno σχέδος, come credo si possa ricavare dall'*inscriptio*: εἰς σχέδος. È sintomatico, comunque, a tal proposito che Giovanni rimproveri ad un altro suo avversario (cfr. C. 88, 37 L.) di essere un compositore di σχέδη e cioè uno di quei poeti, che si dilettevano di scrivere γρίφοι e che erano, appunto, chiamati σχεδικοί, e, pertanto, da distinguersi, a mio avviso, almeno in Giovanni, dagli σχεδόγραφοι: egli fa, infatti, risalire questo ultimo termine a σχέδην usandolo per quelli cioè che improvvisavano i loro versi (cfr. Schirò in *Boll. dell'Abbadia di Grottaferrata* 6 (1961) p. 19 sgg.).

Per questa tendenza all'improvvisazione cfr. anche Michele Psello (*Chron.* II p. 175, R.) che ascrive a Iode di Michele VII la sua capacità di σχεδιάζειν giambi εἰ καὶ μὴ ἐπιτυγχάνων τὰ πολλὰ τοῦ ῥυθμοῦ.

*tianus* <sup>46</sup>, e, senza alcuna attribuzione e misto altri versi, da un *Parisianus* <sup>47</sup>. Esclusa la paternità di Manuele Files, per ovvi motivi cronologici, quella di Giovanni non può essere revocata in dubbio; come, però, osserva Sternbach l'*inscriptio* del primo epigramma non è determinante al fine della autenticità degli altri epigrammi, che potrebbero essere di Ignazio: « Quod si lemmata in iudicium vocantur Joannes Mauropus videtur denotari: nec tamen obloquar, siquis metropolitae Euchaitensis epigrammate intexto Ignatiana continuari indicabit » <sup>48</sup>.

Tale ipotesi trova, a mio avviso, conferma in una certa affinità di stile e di contenuto tra i cinque epigrammi, di contestata autenticità, e quelli ignaziani: ma, come è ovvio, argomenti siffatti hanno un valore relativo per un genere letterario, in cui la ripresa di motivi e forme è un fatto comune.

La seconda sezione <sup>49</sup> comprende otto componimenti <sup>50</sup>, di cui i primi quattro si trovano, ma non nello stesso ordine, nell'antologia, curata dallo stesso Giovanni <sup>51</sup>.

La terza sezione presenta epigrammi tutti compresi nell'antologia di Giovanni e nello stesso ordine che hanno in questa <sup>52</sup>.

Le conclusioni che si possono trarre dall'esame di queste tre sezioni sono duplici: la presenza di carmi, non contenuti nell'antologia curata dallo stesso Giovanni, da un lato conferma la affermazione fatta dal poeta nel *programma* iniziale <sup>53</sup>, e cioè che egli opera una scelta tra le sue poesie, dall'altro ripropone il problema della originalità dei versi che i codici della famiglia B trascrivono come appendice a quelli contenuti nell'antologia <sup>54</sup>. La presenza, ad esempio, nella seconda sezione, di esametri trova riscontro nel n. 101 della famiglia B.

<sup>46</sup> *Plut.* XXXII n. 19 p. 228<sup>v</sup>, citato da Sternbach *a. c.* p. 157.

<sup>47</sup> *Paris. gr.* 2991 A, citato da Sternbach *a. c.* p. 157.

<sup>48</sup> *A. c.* p. 160.

<sup>49</sup> Sez. n. 87 Rochefort.

<sup>50</sup> Cfr. Sternbach *a. c.* p. 160 sg.

<sup>51</sup> Sono i carmi 62, 42, 40, 41 L.; cfr. Sternbach *a. c.* p. 160 sg.

<sup>52</sup> Sez. 93 R. cfr. Sternbach *a. c.* p. 162 sgg.

<sup>53</sup> *Carme* I p. 1 sg. L.

<sup>54</sup> Essi mancano nel *Vaticanus* e quindi non si trovano nella edizione del de Lagarde, ma in quella del Bust (Eton 1610 riprodotta in Migne *P. G.* 120 col. 1119 sgg.; il Bust attinge a un codice che deriva dall'*Escorialensis* Σ I. 7., il quale manca anche esso di questa aggiunta. Nel *Vaticanus* si trovano, invece, chiaramente trascritti come appendice, altri carmi attribuiti a Giovanni, editi dal de Lagarde nella prefazione della sua edizione (p. IV sgg.).

La prima conclusione trova il suo punto di appoggio nel fatto che la terza sezione contiene solo epigrammi che sono presenti nella raccolta e con lo stesso ordine: resta da vedere se il *Parisinus* gr. 690 attinga per questa sezione all'antologia curata, come si è detto, dallo stesso Giovanni o a una raccolta anteriore a quella: se cioè l'esclusione dei carmi intermedi sia dovuta ad una scelta operata dal trascrittore del *Parisinus* o se egli abbia trascritto un codice, che gli presentava solo quei versi. A favore di questa seconda ipotesi depone, in modo per me evidente, oltre alle osservazioni generali fatte sui criteri del copista del *Parisinus*, il fatto che il primo degli epigrammi, trascritto in questa sezione, manca dell'*inscriptio* e dei primi quattro versi: se il copista attingeva ad una antologia completa, operando una scelta non avrebbe certo trascritto questo epigramma che egli trova nel suo originale chiaramente mutilo. A ciò si aggiunga che difficilmente sarebbe spiegabile l'omissione, se voluta, di alcuni epigrammi. Il che significa che al tempo in cui fu trascritto il *Parisinus* 690 erano in circolazione delle raccolte parziali dei carmi di Giovanni, cosa del resto confermata dalla presenza nell'antologia fatta dal poeta, di una sezione chiaramente autonoma, quella cioè costituita dalle *ecfraseis* dei dipinti relativi alle festività maggiori della chiesa bizantina. Questa sezione, posta subito dopo il programma iniziale, mantiene una *inscriptio* generale, che non è certo da riferire a tutto il libro ma solo alla prima parte di esso: Εἰς πίνακας μεγάλους τῶν ἑορτῶν. ὥς ἐν τύπῳ ἐκφράσεως.

Evidentemente i carmi di Giovanni erano stati, prima ancora che egli ne facesse una scelta e li ordinasse nell'antologia, diffusi in raccolte parziali, in cui gli epigrammi erano raggruppati o in base all'omogeneità del contenuto o al tempo in cui erano stati composti e pubblicati. Quando il poeta decise di operare una selezione e di dare un ordine ai carmi scelti, premise il gruppo degli epigrammi ecfrastici — che già, come mostra l'*inscriptio* generale da lui conservata, aveva una sua autonomia — e ad essi fece seguire, come si ricava dalla terza sezione del *Parisinus* 690 il resto degli epigrammi, disposti secondo l'ordine in cui erano stati composti e diffusi tra il pubblico, inserendovi quelli scritti posteriormente in base all'affinità del contenuto. Ciò appare in modo evidente dal carme 33, che manca nel *Parisinus* 690, dove invece si trova il 32 ed il 34. Il motivo di tale omissione nel *Par.* è chiaro, se si pensa che il n. 33 è la difesa di un costrutto usato nel c. 32 ritenuto non corretto da poeti avversari di Giovanni, e quindi evidentemente scritto in un



tempo posteriore a quello in cui era stato diffuso tra il pubblico il n. 32: su di esso si erano appuntate le critiche dei censori, a cui il poeta risponde. Se esso fosse stato presente nella raccolta, che il copista del *Parisinus* trascrisse, non vedo, oltre a quanto si è prima detto, per qual motivo egli lo avrebbe ommesso, dal momento che esso integrava il carme precedente. Del pari si giustifica facilmente la successione dei nn. 35-36-38-39-40-41-42, assenti nel *Parisinus*, e che Giovanni pose qui per l'affinità dell'argomento, essendo tutti epigrammi epitimbici.

Allo stesso modo, sono raggruppati assieme a tutti i componimenti dedicati a Costantino IX, quelli dedicati all'imperatore morto e quelli relativi all'ordinazione del poeta e vescovo. La presenza tra queste sezioni omogenee di epigrammi occasionali può spiegarsi, se la nostra ipotesi è accettabile, con l'ordine che tali epigrammi avevano nelle raccolte precedenti a quella ordinata da Giovanni, la quale in tal modo risulta composta da sezioni omogenee, all'interno delle quali vi è un ordine cronologico. Il *Par.* secondo l'ipotesi di Rocheford, fu trascritto tra il 1075 ed il 1085<sup>55</sup>: come è stato da recente messo in rilievo, ancora nel 1075 Giovanni è vescovo di Euchaita<sup>56</sup>. Se teniamo presente che l'antologia si chiude con un gruppo di epigrammi relativi all'attività svolta ad Euchaita e che nell'ultimo di questi il poeta lamenta il cattivo stato della sua salute, determinata dalla sua opera faticosa di restauratore di antichi libri, se ne deve concludere che l'antologia fu ideata e messa assieme proprio in questo tempo. Ciò forse potè essere il motivo per cui il trascrittore del *Parisinus* non potè attingere ad essa<sup>57</sup>, ma si servì di

<sup>55</sup> Rocheford *a. c.* p. 5.

<sup>56</sup> Liubarskij (J. N.) in *Bizantinoslavica* 30 (1971) p. 330 fa opportunamente rilevare che, come si ricava da Psello (*Encomio per Costantino Lichude* in *Sathas Bibl. gr. medii aevi* IV pp. 393-94) nel 1075 Giovanni è ancora vescovo di Euchaita: a lui Psello ricorda che è in debito di un encomio, che è probabilmente quello a noi giunto (in *Sathas e. c.* V p. 142 sgg.): in esso il filosofo esorta il suo antico maestro, che stanco e malato intende lasciare la sede vescovile per rifugiarsi in un convento, a restare al suo posto.

<sup>57</sup> Nell'*Encomio per Giovanni* Psello ricorda tutta l'attività del maestro, ma non accenna né ai carmi, né alle epistole, né ai canoni: questi ultimi, come si ricava dagli acrostici, appartengono a un periodo posteriore, a quello cioè in cui Giovanni è già in convento. L'omissione dei carmi e delle epistole si può spiegare, invece, col fatto che ancora Giovanni non aveva composta la sua antologia, in cui oltre ai carmi incluse parte dei discorsi e delle epistole: di queste ultime Psello non poteva avere notizia, prima della diffusione dell'antologia, tranne che, evidentemente, di quelle indirizzate a

raccolte che poi non giunsero a noi, se non parzialmente, in quanto superate da quella voluta dallo stesso Giovanni.

La testimonianza del *Parisinus* 690 è, a mio avviso, utile anche per risolvere un altro piccolo problema posto dall'antologia di Giovanni, cioè quello delle *inscriptiones*. Fu il Thiele<sup>58</sup> a sostenere per primo che le *inscriptiones* non sono da attribuire al poeta, fondandosi sul fatto che il n. 40 porta come *inscriptio*: Εἰς τὸν ἑαυτοῦ τάφον. Non mi sembra però, tanto assurdo il supporre che Giovanni abbia potuto, in ciò, seguire una tradizione che attribuiva ad alcuni poeti la composizione di epigrammi per la propria tomba. Può deporre, invece, a mio parere, contro la autenticità dei *lemmata*, il fatto che in essi ricorra di continuo l'uso di neologismi e costrutti estranei, entrambi, alla lingua atticizzante del resto dei carmi<sup>59</sup>.

D'altra parte entrambi questi due rilievi possono trovare giustificazioni, che sfuggono alla nostra conoscenza; a favore dell'autenticità stanno, invece, a mio avviso, dei fatti concreti: come si è visto il *Parisinus* 690 attinge a delle raccolte anteriori alla antologia di Giovanni, la quale è, del resto, di poco posteriore ad esso: in entrambe le raccolte si trova il carme 40 con l'*inscriptio* che indusse il Thiele a pensare che i *lemmata* non erano del poeta. Ne consegue, secondo me, che gli epigrammi avevano le *inscriptiones* già al tempo del poeta e prima ancora che egli curasse la scelta della sua antologia: che fossero opera tutte di Giovanni o che egli avesse accettato i *lemmata* con cui le sue poesie erano state diffuse in pubblico, non val la pena di discutere.

---

lui o occasionalmente venute a sua conoscenza. Per i carmi si può pensare che le pubblicazioni in raccolte parziali non avessero attirato la sua attenzione o per lo meno non gli avessero fatto pensare che Giovanni vi annettesse tanta importanza da curarne lui stesso una scelta.

<sup>58</sup> In *R. E.* XIV col. 170.

<sup>59</sup> Cfr. il mio art. in *Sic. Gymn.* 25 (1972) p. 70.

5. - *Giovanni di Euchaita Carme 56.*

A conclusione di un invito rivolto ai sovrani, a ricordarsi della ricorrenza della festività dei santi Sergio e Bacco <sup>60</sup>, Giovanni così conclude:

...τῆς χαρᾶς δέχεσθε τὴν κοινωνίαν  
ἐνταῦθα μὲν νῦν ὡς φίλοι καὶ πλησίον  
ἐν οὐρανοῖς δὲ μικρὸν ὕστερον πάλιν,  
ὅταν λαβόντες ἄλλο βέλτιον στέφος,  
τούτοις τε συγγαίροιτε καὶ τοῖς ἀγγέλοις <sup>61</sup>

Il v. 38 non presenta varianti in tutta la tradizione e non è stato corretto né da Bust né da de Lagarde: in qualunque modo, però, lo si intenda <sup>62</sup> il μικρὸν ὕστερον non mi sembra conveniente. L'augurio di una breve vita, per potere poi godere di un più felice al di là, poteva convenire ad un asceta, non certo ad un sovrano. Lo stesso Giovanni, del resto, concludendo il lungo carme 54, in cui ricorda la sua prima visita a corte, scrive rivolgendosi a Costantino IX ed alle due Porfirogenite:

ὁ Χριστὸς οὖν τέταρτος ὑμῖν ἐν μέσῳ  
ἄει παρέστω καὶ πρὸς ἀλλήλους μίαν  
σύμπνοιαν ἐργάζοιτο καὶ συμψυχίαν  
διδούς ἅπασι μακρὸν ἐνθάδε χρόνον  
δόξαν δ' ἐκείθεν τὴν ἑαυτοῦ προσνέμων  
καὶ τὸ στέφος, κράτιστε, τῆς ἀφθαρσίας. <sup>63</sup>

<sup>60</sup> Cfr. l'inscriptio Ἐν τῇ μνήμῃ τῶν ἁγίων Σεργίου καὶ Βάκχου ὅτε καὶ δῶρα ἔπεμψε. Per la chiesa, situata nei pressi del palazzo imperiale (vv.1-2) cfr. Janin (R.) *La Géographie de l'empire byzantine II* Paris 1953 p. 468. La festa dei due patroni ricorreva il 7 ottobre. Secondo Janin (o. c. p. 468) « il n'est pas dit que l'empereur y assistait, mais il se rendait à l'église le mardi de Pâques ». I vv. 25-36 sembrano però, indicare più che una generica esortazione a ricordarsi della solennità, un invito a partecipare alla celebrazione della ricorrenza.

<sup>61</sup> Carm. 56, 36-40 L.

<sup>62</sup> Bust traduce « paulo serius ».

<sup>63</sup> Carm. 54, 132-137.

Qui, come si vede, all'augurio di una vita futura gloriosa, si accompagna quello di passare in questa terra una lunga vita resa felice dalla concordia tra il basileus e le due Porfirogenite <sup>64</sup>.

Mi sembra pertanto opportuno correggere l'esplicita aporia leggendo μακρὸν ὕστερον sostituito, nell'archetipo dalla nostra tradizione manoscritta, da μικρὸν ὕστερον, forse per la maggior diffusione di questo nesso.

#### 6. - Giovanni di Euchaita Carme 60.

Per il carme 60 è proprio l'*inscriptio* che permette di individuare e, a mio avviso, di sanare un guasto testuale:

Αἴνιγμα εἰς πλοῖον, ὥς ἔξ ἑτέρου  
 Ζῶόν τι πεζόν· ἀλλὰ νηκτὸν εὐρέθη.  
 ἔμψυχον· ἄλλ' ἔμψυχον. ἔμπνον· ἄλλ' ἄπνον.  
 ἔρπον, βαδίζον, καὶ πτεροῖς κεχημένον.  
 ἄκουε καὶ θαύμαζε καὶ δίδου λύσιν.

La tradizione manoscritta è tutta concorde: solo l'*Oxoniensis misc. gr. 4* (Ms. Auct. D. 3. 19) ed il codice, che Bust <sup>65</sup> usò per la sua edizione, omettono ὥς, per evidente svista del copista, nell'*inscriptio*.

<sup>64</sup> La convivenza tra i tre era, come è noto, il problema maggiore per la corte e gli avvenimenti recenti — Michele V aveva duramente pagato l'aver costretto Zoe ad entrare in convento — avevano mostrato quanto pericolosa fosse per il basileus, dato il realismo dinastico della popolazione, la discordia con le due eredi di Basilio. La sommossa popolare del 9 marzo (cfr. Scylitzes apud Cedrenum ed. Bonn II p. 555 sg.) contro la scandalosa presenza a corte della concubina Sclerina, sia essa posteriore o anteriore a questo carme, mostra chiaramente che Giovanni, sia in questi versi sia in quelli rivolti alle due Porfirogenite (n. 75 L.), insistendo sulla concordia tra queste e Costantino IX non intendeva certo insistere sull'opportunità di essa, ma piuttosto mettere in risalto, in modo adulatorio, l'esistenza di una felice convivenza; egli faceva in tal modo cosa gradita sia a Costantino IX sia a Zoe « diventata più tollerante con gli anni. Il rapporto con Sclerina ... scandalizzava il popolo, ma non l'imperatrice ». (Ostrogorsky, *Storia dell'impero bizantino*, tr. di P. Leoni, Torino 1968, p. 298).

<sup>65</sup> Tal codice è sicuramente uno della famiglia B, e cioè uno dei codici che dipendono dall'*Escorialensis* Σ. I. 7 e da cui si differenziano, come si è detto, per una trascrizione errata dei versi e per una serie di errori comuni. L'edizione del Bust (Eton 1660), tuttavia, contiene errori e lacune proprie, che non permettono di identi-

Essa è, però, a mio avviso, in contrasto con il testo dell'epigramma: con la formula ὥς ἐκ più il genitivo l'autore delle *inscriptiones* — sia egli lo stesso poeta o un anonimo copista — indicava che i versi erano posti dal poeta in bocca ad altri. Così ad es. nel c. 75 (εἰς δέησιν ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ κειμένου τοῦ βασιλέως, ὥς ἐκ τοῦ βασιλέως) è il basileus, che in prima persona esprime il timore della punizione divina per le sue colpe; allo stesso modo nel c. 76 (ὥς ἐκ τοῦ θεοτόκου) è Maria, che invoca la clemenza del figlio per il basileus; nel c. 77 (ὥς ἐκ τοῦ Προδρομίου) è Giovanni, che prega Cristo per il basileus; nel c. 78 (ὥς ἐκ τοῦ Χριστοῦ) è Cristo, che risponde alle preghiere dei precedenti; nel c. 79 (ἄλλοι εἰς τὸν σωτήρα ὥς ἐκ τοῦ βασιλέως) e nell'82 (ἕτεροι ὥς ἐκ τοῦ βασιλέως) è ancora l'imperatore ad invocare Cristo. Le *inscriptiones* in tutti questi casi indicano, come si è detto, che il poeta introduce a parlare in prima persona un personaggio, come è del resto comune negli epigrammi epitimici. È ovvio, pertanto, che l'autore dell'*inscriptio* del c. 70 ha presente un epigramma, in cui chi parla non è il poeta ma il πλοῖον che egli indica come ὥς ἔξ ἑτέρου; ne consegue che egli leggeva l'unico verbo contenuto nei quattro versi (εὐρέθη) non alla terza persona ma alla prima.

A pensare, infatti, che egli fosse indotto a considerare l'epigramma ὥς ἔξ ἑτέρου dall'eventuale confusione tra la forma della prima e quella della terza persona osta sia il fatto che tale confusione non si riscontra mai in Giovanni sia il fatto che non vi sarebbe stato in tal caso un motivo cogente ad intendere che i versi fossero detti in prima persona<sup>66</sup>. È ovvio a questo punto che delle due l'una: o si ritiene che l'autore della *inscriptio* abbia avuto dinanzi agli occhi un testo errato ed allora non si dà ad essa nessun valore, o si ammette che il guasto si è verificato nella nostra tradizione. Contro questa seconda ipotesi non depone il fatto che il carme ci è tramandato allo stesso modo sia dalla tradizione dell'*Antologia* sia dal *Par. suppl. gr.* 690, che è, a mio parere, indipendente da questa e riproduce addirittura una tradizione anteriore a quella,

---

ficare l'originale tenuto presente dall'editore in nessuno dei codici a noi giunti, a meno che non si pensi che errori e lacune proprie della *editio princeps* vadano attribuiti all'editore e non al codice che egli usò.

<sup>66</sup> Non sempre le *inscriptiones* mettono in rilievo che non è lo stesso poeta a parlare: si cfr. ad es. i nn. 71, 72, 83, 84, 85, nei quali i versi sono messi in bocca all'imperatore; a nostro avviso anche nel c. 50 (εἰς τυπικὸν τῆς Λαύρας) è l'imperatore a parlare.

a cui diede luogo la scelta di Giovanni: non è certo, infatti, da pensare che questi nel mettere in ordine le sue opere (carmi, epistole, orazioni) abbia riscritto tutti i componimenti: è più verosimile credere che egli si sia limitato a disporre nell'ordine voluto i vari scritti, servendosi di un testo anteriore, e cioè di una copia in suo possesso — come è verosimile per le lettere — e di uno dei codici già diffusi per il resto delle opere. In tali condizioni è più facile che si accorgesse dell'errore se questo era nella *inscriptio*, che non se fosse stato nel testo.

Il guasto va dunque individuato nel testo e non nell'*inscriptio* e va addebitato all'originale da cui deriva sia l'*Antologia* curata da Giovanni, sia la raccolta, per noi anteriore, contenuta nel *Par. suppl. gr.* 690. Supporre che la tradizione da questo derivata abbia, o per caso o per contaminazione con qualcuna delle copie anteriori all'*Antologia* — una di quelle cioè che avevano diffuso, man mano che venivano scritti dal poeta, i carmi — restaurato nel testo la lezione originale, guasta nel codice tenuto presente dall'autore dell'*inscriptio*, mi sembra macchinoso ed in ogni caso di nessun ausilio per noi.

#### 7. - Giovanni di Euchaita Carme 86.

Εἰς τὴν εἰκόνα τῶν τριῶν ἁγίων, ἣ ἐδωρήσατο τῷ ἀρχιερεῖ Γρηγορίῳ<sup>67</sup>. Così il de Lagarde che trascrive con ἀρχιερεῖ l'abbreviazione che trova nel *Vat. gr.* 676, cioè un α, a cui è soprascritto un χ con accento circonflesso. Un apografo di questo codice, l'*Ottobonianus* 93, ha invece in chiaro ἁγίω, che si riscontra in tutta la tradizione, che fa capo, all'*Escorialensis*. A favore del *Vaticanus* sta il fatto che ἀρχιερεῖ è da considerare *lectio difficilior*, in quanto è ignoto a noi per altra fonte che tale fosse il titolo spettante al Gregorio, a cui il carme è dedicato e non pochi sono i casi, in cui le *inscriptiones* danno notizie, che non si possono ricavare dal testo degli epigrammi.

Escludendo, però, la contaminazione — l'*Ottobonianus* coincide sempre negli altri casi con il *Vaticanus* e non mostra di avere utilizzato altri

<sup>67</sup> È l'*inscriptio* del c. 86 p. 41 L.: i tre santi sono il Crisostomo, il Nazianzeno e Basilio, alle cui singole γράφαί — dovute forse allo stesso poeta — (cfr. il mio art. in *Cronache di Archeologia e Storia dell'Arte* 8 (1969) p. 85 sgg.) Giovanni aveva dedicato i carmi 14, 15 e 16 L.: il quadro che li rappresentava assieme era descritto nel c. 17.

esemplari — non resta che pensare che l'abbreviazione riprodotta fedelmente dal *Vat.* sia stata sciolta dal copista dell'*Ottobonianus* e da quello dell'*Escorialensis* indipendentemente in modo eguale: non trovandosi — per quanto a me risulta — altri casi in cui ricorra tale abbreviazione, forse è meglio seguire l'esperienza dei copisti, entrambi del XVI sec., e leggere ἀγίω, che trova, peraltro conferma nell' ἡγιασμένου di v. 4, riferito anch'esso a Gregorio.

### 8. - *Giovanni di Euchaita* Carme 92.

In quattro lunghi carmi <sup>68</sup> Giovanni esprime il timore e la perplessità, che suscita in lui la previsione, derivante dall'intenzione del sovrano e del Patriarca di affidargli un incarico pubblico<sup>69</sup>: la prospettiva di passare da una mediocrità, oscura ma tranquilla, ad una notorietà che gli toglierà la serenità, in cambio di beni effimeri, lo fa entrare in crisi; da qui le lunghe riflessioni sulla vanità dei beni terreni e sulla opportunità di attenersi alle parole evangeliche <sup>70</sup>, che inducono a rifiutare i beni mondani.

Su tali argomenti nel carme 92 si ha un drammatico contrasto tra il poeta ed il suo λογισμός: « la ragione », che nel c. 91 era apparsa ben salda e decisa a continuare nella vita precedente, incomincia qui a vacillare ed a prospettare i vantaggi e nel contempo le giustificazioni della opportunità di dedicarsi alla vita pubblica. Ecco secondo l'edizione del de Lagarde i primi versi:

Ἔλκουσι βάθμοι πρόσσχες. ἀθρόα ζάλη.  
 ψῆφοι φέρονται συστροφή καταιγίδων.  
 θρόνοι καλοῦσιν ὃ κυβερνήτα, βλέπε.  
 ὄρας ὅσος κύκλωθεν ἡγέρθη κλύδων;  
 5 σπεύσον βοήθει. κλύζεται σοι τὸ σκάφος.  
 λαβοῦ, τάλαν, τάχιστα τῶν σῶν οἰάκων,  
 λαβοῦ, λογισμέ, πρὶν παραχθῶμεν βία.

<sup>68</sup> Carm. 89-92 L.

<sup>69</sup> Cfr. *Psello Encomio per Giovanni* in Sathas o. c. p. 155.

<sup>70</sup> Cfr. l'inizio identico dei carmi 89 e 90 L. πολλή χάρις σοι τῶν λόγων, θεοῦ Λόγε.

- « ἢ που τι κάμῃ συμπονεῖν ἐπιτρέπεις;  
ὥς οὖν κελεύεις πείθομαι ». καὶ δὴ λέγε.
- 10 « σὺ τὴν σεαντοῦ κοσμίως βάδιζέ μοι ·  
ἀρκεῖ γάρ, ἂν κάλλιστα καὶ ταύτην δράμοις ·  
βαθμῶν δ' ἐκείνων καὶ θρόνων πρὸς οὓς πτύρη,  
πολλοὶ μὲν ἦσαν ἐγκρατεῖς χθὲς καὶ πάλαι,
- 21 τέρπουσιν καὶ γὰρ ὥσπερ ἄνθρακες βρέφῃ,  
τοὺς πρὸς μόνον τὸ στίλβον ἐκθαμβουμένους  
καὶ μὴ σκοποῦντας ὥς ἔχει τὸ φλέγον,  
πρὶν ἂν παθῶν τις νοῦν ἐνέγκοι καὶ μάθοι »
- 25 « ἔστω, καλῶς εἴρηκας. ἀλλὰ γὰρ πόθεν  
τὸν σὸν τάλαντιον ἐμπορεύσῃ τοῦ λόγου; »  
ποῖον λόγου τάλαντον; οὐκ ἔχω λόγον,  
οὕτω καμνόντων (ὥς ὀρᾷς) τῶν ὀργάνων,<sup>71</sup>

Il dialogo è diviso, come sembra, dall'editore in modo che il v. 8 ed il 9 fino a πείθομαι siano attribuiti alla ragione: dopo si ha l'intervento del poeta: non è chiaro a chi il de Lagarde attribuisca i vv. 20-24, se cioè al poeta o alla ragione; anche la battuta successiva, contenuta nel vv. 25-26, non trova una chiara attribuzione.

In realtà sembra strano, per prima cosa, mettere in bocca alla ragione il v. 8:

ἢ που τι κάμῃ συμπονεῖν ἐπιτρέπεις;

quasi che, a differenza di quanto ha sempre affermato, Giovanni abbia agito in precedenza senza consultare quella. Ancora più strano che alla stessa ragione si faccia dire ὥς οὖν κελεύεις πείθομαι.

Oltre a ciò, i vv. 25-27 non possono essere attribuiti a Giovanni, in quanto egli non può certo rinfacciare alla ragione di non mettere a profitto il « talento », né si può pensare che questa si giustifichi dicendo di non poterlo fare, in quanto afflitta da una malattia alla gola. Né d'altra parte si rimedierebbe a tale evidente aporia dividendo in due battute il v. 25 ed attribuendo la prima a Giovanni (ἔστω, καλῶς εἴρηκας) e la seconda alla ragione (ἀλλὰ γὰρ πόθεν...) in quanto oltre al fatto

<sup>71</sup> Carm. 92, 1-28 L.



che ἀλλὰ γὰρ lega strettamente le due parti, si avrebbe l'assurdo di far rinnegare alla ragione ciò che prima ha sostenuto.

Come si vede il testo, allo stato attuale, è incomprensibile, sia che si accetti la distribuzione delle battute fatta dal de Lagarde, sia che le si divida in altro modo.

L'unico punto fermo, a me sembra, è la necessità di attribuire alla ragione i vv. 25-26: « Sia pure, hai detto bene, ma in che modo farai fruttare il tuo talento retorico? » A questa domanda Giovanni risponde facendo rilevare l'impossibilità fisica di poterlo fare ed osservando di averlo fatto in passato con notevole profitto. Stabilito ciò ne consegue che i vv. 10-24 sono di Giovanni, il quale ricorda i consigli datigli in passato dalla ragione ed a cui egli si è sempre attenuto. Ad intendere in questo modo osta però il λέγε di v. 9, con cui il poeta invita il suo interlocutore a parlare: ed è qui, a mio avviso, il guasto testuale che rende incomprensibile il carme: se, infatti, al posto di λέγε leggiamo λέγεις, i versi scorrono in modo soddisfacente e tutta la prima parte del carme acquista un senso accettabile: il poeta invita il suo λογισμός, che incomincia a vacillare e cerca una giustificazione per un cambiamento del tenor di vita, fino allora consigliato, a tener duro e gli chiede: « O forse spingi anche me ad entrare nella mischia? Io mi attengo ai tuoi precetti e appunto tu dici: " Tu cammina ordinatamente per la sua via; è sufficiente, infatti, che tu la percorra nel modo migliore; quegli onori e cariche, che tu paventi, molti le ebbero ieri ed anche prima, e molti le avranno con il passare del tempo, durante il quale tutti vicendevolmente spariranno, fino a giungere alla fine comune senza aver ricavato da quelli nient'altro che la necessità di rendere per essi conto e ragione: da ciò deriverà a chi possiede onori e cariche un dolore maggiore della gioia di cui oggi godono. Questi, infatti, nel modo in cui i carboni ardenti attirano i bambini, dilettono quelli che ammirano lo splendore, ma non pensano che esso ha anche la forza di bruciare, fino a che qualcuno avendone fatta esperienza se ne rende conto e lo capisce " ».

In altri termini, fino a questo punto non c'è stato un dialogo tra Giovanni ed il suo λογισμός, ma solo una lunga riflessione del poeta che rinfaccia alla ragione (λέγεις) i consigli datigli in precedenza e che ora sembra voler mettere da parte. A questo punto è, invece, introdotto a parlare il λογισμός, che riconosce che Giovanni ha riferito esattamente le esortazioni avute da lui in precedenza ed oppone i nuovi motivi di incertezza, che consigliano di mutar vita: « Sia pure, hai detto bene: ma

in che modo farai fruttare il tuo talento retorico? ». A tale obiezione Giovanni risponde di averlo fatto in passato, quando non era impedito dal male, educando i giovani.

Più che di un carme dialogico si tratta, come si vede, di una lunga riflessione del poeta che qua e là introduce il suo interlocutore a porre delle obiezioni, che gli permettano di esporre il suo punto di vista.

#### 9. - *Sulla Facoltà di Filosofia a Bisanzio*

Sulla istituzione a Bisanzio, ai tempi di Costantino IX, della facoltà di Legge siamo informati dalla *Novella*<sup>72</sup> composta da Giovanni di Eucaita e pronunciata dall'imperatore all'atto della inaugurazione; sulle origini di quella di Filosofia possediamo solo una *epistula* dello stesso Giovanni a Michele Psello: « Poco fa, o dotto amico, mi attornì il sacro coro della divina filosofia ed i più importanti dei filosofi: conversai con loro parecchio in modo amichevole e discutemmo a lungo di filosofia: in ultimo ci separammo con reciproca ammirazione, giacché quelli apprezzarono non ti so dire quale delle cose mie (son convinto, infatti, di non aver detto niente che fosse degno di lode), io lodai molte cose in quelli: la magnanimità, l'intelligenza, l'acutezza, la compostezza, il desiderio di apprendere, l'amore per la dialettica e per così dire la smania (così infatti, voi siete soliti chiamare l'ardore e la brama incontenibile del desiderio): ma soprattutto apprezzai la concordia e comune aspirazione al bello o meglio a ciò che vi è di più bello: che cosa, infatti, vi potrebbe essere di più bello della stima e della designazione fatta da loro a capo della filosofia e alla dignità della cattedra di maestro per il mio saggio Costantino. Tu ora ti aggiri, secondo Empedocle, sulla vetta della filosofia, risplendi anche nel fiore della musica (questo è, invece, di Pindaro), e appari nunzio di Ermete Logios e museo vivente e parlante alla nostra generazione, alla quale toccò di vivere in mezzo a una siffatta aridità di scienza e di cultura. Per questo io ammirai molto i giovani, li lodai, mi dichiarai pronto a collaborare con essi, che lo desideravano a portare a compimento il loro progetto, sia intervenendo presso l'imperatore, sia convincendo gli altri giovani attualmente impegnati nello stu-

<sup>72</sup> Cfr. la ed. di A. Salac, Praga 1954.

dio della retorica e delle altre scienze. A te, o caro e prezioso amico, offro tutte le mie possibilità per la tua affermazione,aggiungendomi in tutto e per tutto agli altri — questo è certo il vostro desiderio — e con l'aiuto della buona sorte cercherò di non essere secondo a nessuno di questi che già vi si sono dedicati con ogni cura, né ad alcuno di quelli che apprezzano la tua eloquenza, o per meglio dire, la conoscenza che tu hai di questa divina scienza, che corre ormai il rischio di scomparire completamente. Così tu, che primeggi in ogni arte, o, per meglio dire, che possiedi quella che tra tutti ti è tanto congeniale, insisti fattivamente nella tua attività e mira a portarla a termine con zelo e decisione, sotto la guida di Dio, che dirigerà a un santo fine il proposito. »<sup>73</sup>

Come è evidente, dalle parole di Giovanni ci vengono testimoniate le pressioni, che gli studiosi di filosofia, con a capo Psello facevano sull'ambiente della corte perché fosse istituzionalizzato l'insegnamento della materia da loro coltivata. Giovanni promette il suo aiuto presso l'imperatore e, quindi, siamo in un periodo posteriore a quello, in cui egli fu ammesso a corte, avvenimento questo a cui dedicò due lunghi carmi, trasmessici dall'*Antologia* da lui stesso curata<sup>74</sup>. I problemi che la lettera lascia insoluti sono: se la costituzione della facoltà di Filosofia preceda o segua quella di Legge; se Giovanni insegnò nella nuova Facoltà come Fischer<sup>75</sup> credette di poter dedurre dalla lettera, senza potere, però, come giustamente è stato rilevato, addurre prove concrete.

Il *programma*, che Giovanni premise al suo *Discorso sulla Assunzione della Madonna*, può aiutarci a fare maggiore luce su quest'ultimo problema: « A te, o Signora, porto dopo averla composta questa corona, che ho intrecciato cogliendola da un prato intatto: è un'allocuzione pagana, ma a te si addice, giacché tutto, anche ciò che appartiene ai pagani, è al tuo servizio. Il prato è quello dei discorsi, che fa crescere le piante dell'Eden, pieno di molti e variopinti fiori, dei quali il tempo non fa sfiorire il bello aspetto, né alcun altro caso ne distrugge la leggiadria ma sempre più fiorisce e risplende per le rose appena sbocciate: ἐκείθεν ἐδρέφθησαν ἡμῖν καὶ τὰδε, τοῖς νῦν γεωργεῖν αὐτὸν ἡξιομένοις.<sup>76</sup>

<sup>73</sup> *Epist.* 23, p. 67 Lagarde.

<sup>74</sup> *Carm.* 54 e 55 Lagarde.

<sup>75</sup> *Studien zur byzantinischen Geschichte des elften Jahrhunderts*, Plauen i.V. p. 13 n. 7.

<sup>76</sup> *Carm.* n. 27 p. 12 vv. 1-12 Lagarde.

Come è chiaro, Giovanni qui si vanta — e fu forse proprio a questo titolo che egli fu incaricato di pronunziare il discorso — di essere un cultore degli studi retorici; non si può pensare, però, che egli alluda allo insegnamento privato, di cui anche nei *Carmi* più volte si vanta: osta a questo sia il fatto che in tal caso non avrebbe potuto presumere di essere stato scelto (da chi?) ad essere il responsabile attuale (*νῦν*) di quell'insegnamento, sia il termine *ἡξιωμένοις* che indica in modo chiaro una nomina ufficiale.

Si tratta, ora, di vedere se Giovanni fu professore, come ipotizzò Fischer, nella scuola di Filosofia o lo era anche prima: in realtà il passo che Fischer prende in considerazione (*εἰς τὴν σύναρσιν ἐπιδίδωμι, καὶ ἑμαυτὸν πρὸς τοῖς ἄλλοις ὅλον καὶ πάντα*) indica solo che Giovanni promette tutto il suo appoggio a Psello.

Più utile ai nostri fini mi sembra ciò che precede: qui Giovanni assicura il suo intervento presso l'imperatore e presso i giovani che già studiano retorica καὶ μαθήματα, per indurli a dedicarsi alla filosofia. La prima promessa attiene, come sopra si è detto, alla posizione a corte di Giovanni, di cui noi abbiamo sicura notizia, senza però sapere a che titolo egli godesse il favore dell'imperatore<sup>77</sup>. La seconda assicurazione è chiaro indizio della esistenza, già al tempo della epistola, di una scuola dove si insegnava retorica e mathemata<sup>78</sup>, alla quale i filosofi chiedono che sia aggiunto lo studio della filosofia. Giovanni poteva intervenire sui giovani studenti solo se già insegnava in quella scuola. Del resto della esistenza di essa abbiamo certa notizia dalla novella con cui si istituiva la scuola di diritto: a pag. 199 L. l'imperatore assegna ai professori ed agli alunni della istituenda facoltà gli stessi giorni di vacanza di cui godono οἱ γραμματικοί<sup>79</sup>; a pag. 197 L. si giustifica la nuova istituzione osservando che era assurdo che il τῶν πάντων μαθημάτων ἀναγκαιότατον non fosse insegnato.

Da tutto ciò è lecito, a mio avviso, concludere che al momento in cui Giovanni scrive la *epistula* esisteva già a Costantinopoli una univer-

<sup>77</sup> Cfr. Psello *Elogio per Giovanni* p. 154 Sathas; il fatto che Psello non accenna ad un insegnamento ufficiale di Giovanni ha una importanza relativa, sia perché egli trascura non poche notizie per noi sicure da altra fonte, sia perché il filosofo non aveva alcun interesse a ricordare nei suoi scritti la nascita della Facoltà, ma solo il periodo, in cui egli fu chiamato a reggerla.

<sup>78</sup> Per il significato di questo termine (« studi superiori ») cfr. Lemerle (P.) *Le premier humanisme byzantin*, Paris, 1971, p. 99.

<sup>79</sup> Cfr. pure p. 197 L.

sità, dove egli insegnava retorica, come apprendiamo dal carme 60; Giovanni riconosce che la richiesta dei filosofi è giusta e promette di far pressione sull'imperatore e propaganda sugli studenti. Se questa ipotesi coglie nel vero possiamo spiegarci il motivo della presenza a corte di Giovanni, finora ignoto, e la sicurezza con cui egli promette di intervenire a favore della aspirazione di Psello e degli altri studiosi di filosofia, che si sono fiduciosamente rivolti a lui.

Se l'aggiunta dell'insegnamento di filosofia alle altre materie preceda l'istituzione della facoltà di legge o segua ad essa non è dato sapere: il silenzio su di essa nelle fonti esaminate non ha un significato preciso.

#### 10. - Sull'Epitafio per Giovanni Xiphilino di Psello.

In un recente acuto ed informatissimo articolo Ja. Liubaskji<sup>80</sup>, trattando dell'*Epitafio* scritto da Psello per Giovanni Xiphilino, non condivide la mia tesi sulla non autenticità dell'ultima parte dell'orazione<sup>81</sup>.

Io avevo fondato la mia asserzione su tre punti: 1) nella parte polemica cioè quella finale, sono ripresi in tono ostile argomenti, che erano stati addotti a lode di Xiphilino nella prima parte; 2) la tradizione manoscritta della parte finale è sospetta di interpolazione; 3) concludendo l'esame del pensiero filosofico del morto Patriarca, prima di iniziare la violenta requisitoria contro di lui, Psello scrive: *τοιαύτη μὲν ἡ ἐκείνου φιλοσοφία, καὶ τὰ πλείω παρήκεν ὁ λόγος· σὺ δέ μοι λέγε τὴν σὴν βαρβαρικὴν ὑμνολογίαν...*<sup>82</sup>

È evidente che il punto due non era di per se stesso valido, ma serviva solo di conferma ai rimanenti. Liubaskji mi fa notare che per quanto riguarda il cambio di persona, esso non è in Psello un caso eccezionale e cita a tal proposito Sathas *Bibl. gr. IV* p. 419 e *V* p. 164.

I due passi non hanno, però, niente a che fare con il nostro caso: nel primo, infatti, Psello dopo aver concluso l'elogio funebre dicendo che « il suo corpo (sc. del Lichude) è custodito qui come un tesoro nella tomba » attacca la parte finale con una lunghissima serie di vocativi: ὦ πᾶν μέτρον... ὦ πάσαις ἀρεταῖς... ὦ πᾶσιν ἀπρόσιτε...

Identico il caso dell'elogio per il Mauropode, alla fine del quale

<sup>80</sup> In *Palestniskin Sbornik* 23 (86) p. 125 sgg.

<sup>81</sup> Cfr. il mio articolo in *Siculorum Gymnasium* XIX (1966) p. 52 sgg.

<sup>82</sup> P. 459 Sathas.

Psello dopo essersi chiesto se tutta l'attività di Giovanni non « fu superiore ai prodigi degli antichi » continua dicendo: « a me sembra così ed a chiunque altro ritenga che l'educazione impartita razionalmente sia superiore ad ogni taglio e bruciatura. Che dovrei poi dire, o reverendo e venerabile uomo? A te, infatti, ormai io volgo le redini del discorso... ». Nell'epitafio per Xiphilino, invece, il cambio di soggetto avviene in contrapposizione, all'interno di uno stesso periodo: « Tale fu la filosofia di *quello*, e molte cose il mio discorso tralasciò, ma *tu* parlami... ». Mi sembra evidente la contrapposizione tra il « *quello* » ed il « *tu* » messo in evidenza nel testo greco dal  $\mu\epsilon\nu... \delta\epsilon$ .

Ma anche questo indizio da solo non basterebbe a ritenere spuria tutta la parte che inizia proprio, almeno per noi, da qui: la prova decisiva è data, a nostro avviso, dal fatto che questa parte finale è chiaramente in contrasto con ciò che precede, al punto da rendere incomprensibile il pensiero di Psello: in essa, infatti, il filosofo attacca in modo violentissimo ed in netto contrasto col tono elogiativo di ciò che precede, il morto Xiphilino e si serve, per accusarlo di empietà, degli stessi argomenti di cui prima si era servito per elogiarlo.

Se accettiamo pertanto come autentica la tradizione manoscritta ne viene fuori un epitafio il cui svolgimento è, a dir poco, tortuoso, e senza altro incomprensibile: dopo aver lodato il Patriarca — falsandone anche in parte il pensiero — per aver coltivato lo studio della filosofia pagana, togliendo via da essa quanto vi poteva essere di dannoso, Psello ha concluso dicendo che tale era la filosofia di quello, e che ha tralasciato anzi moltissimi argomenti, che indubbiamente dovevano risuonare a lode dell'elogiato. Subito dopo, però, egli riaprirebbe il discorso, rimproverando al morto proprio il contrario di quello per cui poco prima lo aveva lodato, e cioè di non avere avuto la prudenza di evitare quanto nel pensiero degli antichi era in contrasto con la fede cristiana.

Oltre a questo depone contro l'autenticità della parte finale un'altra contraddizione non meno evidente, e nel caso specifico, cioè essendo lo elogio diretto a Xiphilino, non meno controproducente per Psello: egli nella prima parte ha attribuito, come si è detto, al morto la posizione che egli aveva fatto valere proprio contro di lui nella « *Humanisten-brief* »<sup>82</sup>. Rispondendo, infatti, al Patriarca, che gli aveva rimproverato

<sup>82</sup> Epist. 175 p. 444 sgg. S.; sulla *epistola* ancora inedita, che è in relazione con questa, v. Weiss (G.) in *Bizantina* 2 (1970) p. 357 sg.

di essere Platonico e quindi non perfettamente in linea con i dogmi cristiani, egli aveva ribattuto che il suo platonismo era in linea con quello dei Padri della chiesa del IV secolo: egli accettava dagli antichi quanto non era in contrasto con la fede e di cui anzi poteva far uso per una migliore intelligenza di essa<sup>84</sup>. Nella prima parte dell'elogio egli ha attribuito, con chiaro intento apologetico, tale posizione proprio al suo antico accusatore facendo apparire platonico chi indubbiamente non aveva troppe simpatie per l'antico filosofo. Nella seconda parte, invece, distruggerebbe questa nuova apologia, dichiarando che egli considera accettabile della filosofia antica solo la ἀποδεικτική la quale è per lui τέλος τῆς λογικῆς πραγματείας.<sup>85</sup>

Che Psello fosse capace di adattare il suo pensiero alle circostanze, specie in funzione polemica è cosa fin troppo nota: indicativo a tal proposito il caso del Cerulario, da lui lodato per gli stessi motivi, per cui prima lo aveva biasimato. Ma ciò poteva essere accettabile dalla società del tempo in momenti differenti ed in situazioni contrastanti, che finivano col condizionare l'oratore e gli ascoltatori; ma non poteva indubbiamente esser tollerato nel corso di una stessa orazione e sarebbe stato, in ultimo, controproducente per gli scopi apologetici, che Psello si era prefisso nella prima parte. Oltre a ciò — torniamo a ripeterlo — per noi è stranissimo il fatto che le riserve contenute nella seconda parte spuntino fuori all'improvviso, dopo un'esaltazione completa del pensiero filosofico del morto, la quale in nessun punto lascia trasparire dissenso. Per finire, ci sembra opportuno ricordare che l'*Epitafio* era in lode di Xiphilino e su questo tono esso è stato condotto dall'autore fino alla parte incriminata, nella quale le critiche sono espresse con uno scherno e un disprezzo non certo congruenti con quanto precede: e non possiamo immaginare come al momento della conclusione — dalla quale, se si confronta questo con gli altri epitafi, non doveva mancar molto — l'oratore potesse riprendere il tono elogiativo e far dimenticare le accuse di empietà rivolte al morto.

In realtà i contrasti della parte finale dell'epitafio con ciò che precede sono stridenti e per noi resta valida la tesi, che ci troviamo dinanzi ad un'aggiunta fatta da un copista, conoscitore delle opere di Psello, che non si lasciò sfuggire l'occasione di mettere in rilievo la facilità con

<sup>84</sup> Su questa tesi Psello si dilungherà nell'*Elogio per Giovanni d'Euchaita*.

<sup>85</sup> P. 462 S.

cui il filosofo cambiava opinione o di accostare per contrasto un brano di un epitafio in cui, forse, in contrapposizione con le lodi del morto si rimproverava a qualcuno di non avere saputo accostarsi alla filosofia antica, con la prudenza che Psello aveva riconosciuto al morto Xiphilino.

# 11. - Su due luoghi della Storia di Michele Attaliat.

L'edizione della *Storia* di Michele Attaliat, curata da Brunet de Presle e rivista da I. Bekker<sup>86</sup>, contiene, come è stato messo in rilievo<sup>87</sup>, non poche mende di carattere critico, a cui si devono aggiungere le errate interpretazioni del traduttore latino.

Due casi mi sembrano degni di nota: a p. 188 lo storico ricorda l'incendio, che Roussel appicca alla città di Chrisopoli: πῦρ ἐνῆκε ταῖς ἐν Χρυσοπόλει τυγγανούσαις· καὶ ἡ φλόξ ἀρθεῖσα πολλὴν ἀνήγειρε τὴν βοήν καὶ τὸν κωκυτὸν τοῖς ἀνθρώποις, ὥς ἂν τοῦ ἀνέμου μεταρριπίζοντος αὐτὴν καὶ καταπλεκτικὴν ἀφιέναι φωνὴν μονονουχὶ τὴν τῶν πυρπολουμένων ὕλην παρασκευάζοντος.<sup>88</sup>

Il passo ritorna quasi uguale, per la prima parte, in *Skylitzes continuatus*: ἐνῆκε τὸ πῦρ καὶ πολλὴν ἀνήγειρε τοῖς ἐποίκοις τὴν βοήν καὶ τὸν κωκυτόν.<sup>89</sup>

La seconda parte è, invece, omessa, forse, perché si presentava già a quel tempo incomprensibile, così come lo fu per il traduttore latino della ed. bonnense, che tralascia di tradurla ed annota tra parentesi: «sensu caret, neque qui exscripsit verba intellexisse videtur»<sup>90</sup>.

Il guasto a me sembra sanabile se si legge il passo anticipando καταπλεκτικὴν ἀφιέναι φωνὴν dopo ὥς ἂν.

È utile ricordare che una trasposizione di parole di tal fatta è un caso comunissimo nella storia della trasmissione dei testi: bastava a determinarla la dimenticanza di un gruppo di parole al momento della trascr-

<sup>86</sup> Bonnae 1853.

<sup>87</sup> Cfr. Pertusi (A.) in *Jahrbuch der österreichischen Gesellschaft VII* (1958) p. 59 sgg. Non mi è stato possibile consultare il lavoro di Roeckl (S.) *Studien zu byzantinischen Geschitsschreiben in Blätter für bayerischen Gymnasialwesen* 20 (1884) 277-282, 21 (1885) 4-19, che trovo citato dal Pertusi a.c. p. 59 n. 2.

<sup>88</sup> P. 188, 20 sgg. B.

<sup>89</sup> P. 158, 27 sg. della ediz. di Tsolachi, Tessalonica 1968.

<sup>90</sup> P. 188 B.



zione e la successiva aggiunta di esse — da parte dello stesso copista o di un correttore — o tra le righe o a margine.

Così corretto il passo si fonda sulla contrapposizione tra le reazioni della folla all'alzarsi della fiamma e l'atteggiamento che essa avrebbe assunto se il vento avesse peggiorato la situazione, piegando la fiamma e procurandole materiale incendiabile. La fase, diciamo, successiva è presentata come un timore di quel che sarebbe accaduto al sopraggiungere del vento: ciò rientra nello stile dell'autore, che non poche volte si lascia andare ad immaginare quel che sarebbe successo, se le cose si fossero svolte diversamente da come in realtà andarono.

A p. 187 sg. Michele Attaliote mette in relazione l'ostinazione di Roussel a continuare nella sua azione contro Michele VII con la presenza presso di lui, in qualità di prigioniero e nel contempo di apprezzato consigliere, di Basilio, legato per altro al Cesare Giovanni, anche egli prigioniero di Roussel. La connessione tra il rifiuto di costui ad accettare le favorevoli proposte di pace di Michele VII e l'intervento di Basilio è chiaramente messa in rilievo: ὁ δὲ μηδενὸς τῶν λεγομένων ἀνήκοος γεγονώς, τῆς πρὸς τὴν βασιλεύουσαν πορείας σπουδαιότερον εἶχετο. εἶχε γὰρ μεθ' ἑαυτοῦ αἰχμάλωτον... Βασίλειον...

Più sotto Michele Attaliote fa, però, notare che l'azione di Basilio è subdola: mentre, infatti, consiglia apertamente di accettare le condizioni di pace dell'imperatore (οὗτος τὰ πολλὰ μὲν ἐλέσθαι τὴν εἰρήνην τῷ Ῥουσέλῳ ὑπετίθει), fa in modo nel contempo di ὑποσκελίζειν ogni conclusione di essa. Michele Attaliote — notoriamente ostile a Michele VII — giustifica tale atteggiamento, ricordando il pessimo trattamento subito da Basilio e dai suoi familiari in occasione di una sua precedente prigionia e l'odio concepito in conseguenza di ciò contro l'imperatore. Il traduttore latino, rende in modo incomprensibile questa parte: ὑπεσκέλιζε τὴν τῆς εἰρήνης ἀπόβασιν, ἵνα τοὺς ἀλιτηρίους ἀμύνηται...<sup>91</sup> « subornabat pacis eventum, ut deos ultores arceret ».

Ingannato forse dall'ἀλιτηρίους che riferisce ad un sottinteso θεούς, non intende chiaramente il testo: è, infatti, evidente che l'ἵνα τοὺς ἀλιτηρίους ἀμύνηται spiega l'ὑπεσκέλιζε e va inteso nel senso di « per vendicarsi dei colpevoli » per il trattamento usati.

ROSARIO ANASTASI

<sup>91</sup> P. 188, 5 B.

## MORALISMO SIMBOLICO E PROTESTA SOCIALE NEL *CONTRATTO* DI EDUARDO DE FILIPPO

Rileggendo oggi *Il contratto* di Eduardo De Filippo, dopo aver conosciuto le sue fatiche più recenti (da *Il monumento* a *Ogni anno punto e da capo*, entrambe del '71), l'impressione di lettura ricavata alla sua prima apparizione (1967) — e verificata poi con una puntuale analisi della struttura e dei livelli espressivi della commedia — ne riesce rinviatorita e ulteriormente confermata.

Oggi come allora *Il contratto* mi pare l'esito più felice dell'ultimo Eduardo, che da alcuni anni a questa parte — ove si eccettuino qualche atto unico, come *Dolore sotto chiave* (1958) e *Il cilindro* (1965), e un paio di lavori diversamente significativi, come *Sabato, domenica e lunedì* (1959) e, soprattutto, *L'arte della commedia* (1964) — mostra un'evidente stanchezza creativa. Ne *Il monumento* il moralismo disperato, ma lucido e antagonistico del *Contratto* perde quasi per intero il suo vigore polemico per approdare a un recupero sostanzialmente velleitario di alcuni « valori » tradizionali in chiave intimistica e scopertamente rinunciataria<sup>1</sup>; e *Ogni anno punto e da capo*<sup>2</sup> vuol essere solo un « collage » di vecchi testi dei gloriosi *Giorni pari*, una « ripresa di motivi degli anni '30 » — come dice lo stesso Eduardo — per lo più dimenticati e ancor carichi di una ricchezza espressiva tutta da riscoprire: ma, appunto, solo una « ripresa », sia pure concepita e organizzata con una sensibilità prodigiosa, capace di reinventare un copione anche solo con una movenza mimica. Eduardo, d'altra parte, ha già dato al costume, al teatro e alla letteratura italiana forse più di qualsiasi altro creatore di poesia: da più di mezzo secolo vive sulle scene con sempre maggiore consapevolezza artistica e maturità intellettuale, ultimo grandissimo rap-

---

<sup>1</sup> cfr. E. DE FILIPPO, premessa a *Il monumento*, Torino, Einaudi, 1971.

<sup>2</sup> cfr. E. DE FILIPPO, *Ogni anno punto e da capo*, Torino, Einaudi, 1971.

presentante di una tradizione tra le più vive della nostra cultura, e, al tempo stesso, lucido specchio, pur attraverso la deformazione comica, satirica o grottesca, di alcuni momenti fondamentali della società italiana del dopoguerra. Il successo clamoroso, del resto, che Eduardo riscuote tutte le volte che ripresenta alcuni suoi testi-chiave, da *Questi fantasmi!* a *Natale in casa Cupiello* a *Il sindaco del Rione Sanità*, credo sia la testimonianza più autentica di una vitalità espressiva ancora miracolosamente intatta.

*Il contratto* — si ricorderà — non ebbe un grande successo di critica, e fu anzi da alcuni stroncato senza mezzi termini come tentativo mal riuscito di creazione realistico-simbolica assai lontana dall'Eduardo più felice. Qualcuno parlò, dopo la « prima » veneziana alla « Fenice » nella serata conclusiva del XXVI festival della prosa (12 ottobre 1967), di un « cinismo moralistico senza scampo, che finisce con l'apparire generico e abbastanza risaputo, dal momento che l'invenzione teatrale non lo sorregge fino in fondo »<sup>3</sup>; qualcun altro di « intenzione allegorica (che) diventa con frequenza fatica didascalica, stentato rapporto fra la realtà dei personaggi rappresentati e il significato della loro rappresentazione non contenibile nell'esperienza personale »<sup>4</sup>. Ho voluto citare solo due esempi, in qualche modo emblematici di un atteggiamento in genere ostile dei critici « ufficiali » (con qualche notevole eccezione)<sup>5</sup>. Il pubblico entusiasta sembra aver dato torto a certe riserve fin troppo sottili e « disquisite », anche se andrei cauto nell'attribuire al successo di pubblico quel valore assoluto che Eduardo sembra in qualche circostanza riconoscergli.

Queste riserve — più o meno « affettuose » — nascevano a mio avviso da una singolare incapacità di cogliere il vecchio e il nuovo del discorso di Eduardo, in certi casi da un intellettualismo programmaticamente conservatore che tendeva a vedere nella difficile ricerca di una attualizzazione polemica della propria misura espressiva un « tradimen-

---

<sup>3</sup> cfr. A. LAZZARI, *Il bene a caro prezzo di un mago-imbrogliatore*, in « L'Unità », 13 ottobre 1967.

<sup>4</sup> cfr. R. REBORA, *Eduardo ritorno al suo mondo poetico*, in « Sipario », 1967.

<sup>5</sup> I consensi più schietti sono venuti soprattutto da C. MUSUMARRA (« La Sicilia »), A. BLANDI (« La stampa »), R. DE MONTICELLI (« Il giorno »), R. RADICE (« Corriere della sera ») e, in particolare, dal contributo decisivo di P. GRASSI, « *Il contratto nuovo* di Eduardo », in E. DE FILIPPO, *Il contratto*, Torino, Einaudi, 1967.

to » dei vecchi contenuti « poetici » o, più semplicemente, un passo più lungo della gamba, in chiave simbolico-predicatoria. Laddove, a mio avviso, nel *Contratto* va vista una commedia « tipica » (direi quasi engel-sianamente) di Eduardo, così vera e antica nella sostanza poetica quanto nuova e originale nella genesi e nella struttura, espressione al tempo stesso dei punti nodali della poetica eduardiana e dei problemi della nostra società attuale.

L'ideazione stessa della commedia presenta aspetti tanto singolari da esigere qualche chiarimento. Molti si saranno chiesti, ad esempio, perchè mai Eduardo abbia chiamato Geronta Sebezio il suo protagonista (e il Grassi ha osservato che verrebbe voglia di fare una ricerca etimologica su questo nome tanto strano e inconsueto); e in effetti un nome così diverso dai vari Luca Cupiello, Pasquale Lojacono, Ferdinando Quagliuolo, Gennaro Jovine — per citare solo alcuni dei « poveri diavoli » cari al nostro autore — nasconde una storia tutta particolare, strettamente legata all'ideazione della vicenda del *Contratto*. Quel nome Eduardo non se l'è inventato: « Il Geronta Sebezio » è il titolo di un settimanale storico-archeologico che riscosse un grande successo a Napoli negli anni intorno al 1835 e che suggerì a uno dei più noti teatranti napoletani di quel periodo, Pasquale Altavilla, l'idea di una parodia in quattro atti ch'egli intitolò *Lli fanatice pe lo Geronta Sebezio* (1838). L'ideatore della rivista era una figura abbastanza singolare di erudito, l'avvocato Domenico Bocchini, il quale amava fregiarsi di quel curioso pseudonimo, che nella sua etimologia grecizzante — « Il Vecchio del (fiume) Sebito » — rivelava gli interessi storico-mitologico-archeologici del periodico. L'impressione che suscita una prima lettura del « Geronta Sebezio »<sup>6</sup> è che il Bocchini fosse uno dei tanti eruditi più o meno velleitari che pullulavano nella Napoli prequarantottesca, ma è da notare che il Bocchini fece parte della Società Pontaniana, che teneva le sue sedute in casa del consigliere Domenico Sansone, il quale nel 1799, per aver partecipato alla Rivoluzione, era stato condannato dalla « Giunta di Stato » a quindici anni di « asportazione »; caduto, poi, il vecchio regime, il Sansone

---

<sup>6</sup> « Il Geronta Sebezio ossia il Vecchio del Sebito », Napoli, Biblioteca Lucchesi-Palli. I numeri del « Geronta » si trovano anche, fotocopati, nella biblioteca dell'Istituto di Filologia moderna dell'Università di Catania: devo di ciò ringraziare il Direttore dell'Istituto prof. Carlo Muscetta, il quale, amico di Eduardo ed editore del suo teatro, ha ottenuto da lui in prestito il raro periodico.

era stato richiamato in patria da Giuseppe Bonaparte e fatto presidente del Tribunale straordinario. Sotto il regime di Murat era stato inoltre nominato nel 1808 membro del G.C. di Cassazione<sup>7</sup>. Il Sansone era, dunque, un intellettuale progressista solidamente legato al regime murattiano, e con lui il Bocchini ebbe appunto rapporti di collaborazione culturale: egli stesso, del resto doveva godere della fiducia del regime, dal momento che la sua carriera giuridica fu brillante e fortunata. Nel 1821, invece, evidentemente sgradito ai nuovi padroni e alla loro politica pesantemente paternalistica, il Nostro fu dimesso da magistrato e si dedicò esclusivamente alla professione forense e alle sue velleità poetiche ed erudite. Ma il periodico che a partire dal '35 cominciò a pubblicare, « Il Geronta Sebezio », già nel suo intento iniziale, di occuparsi cioè di archeologia, a suo tempo generosamente protetta dal Murat<sup>8</sup>, mascherava un intento di fronda politica mimetizzata da una tronfia prosopopea pedantesca. Una singolare figura di contestatore in incognito, dunque, il nostro Bocchini-Sebezio: parente lontano, non solo di nome, di quel Geronta Sebezio protagonista del *Contratto* di cui ci occuperemo tra poco.

Questa digressione « erudita » non è, a mio avviso, inutile, se vogliamo intendere nel suo significato più profondo la complessa figura del nuovo eroe eduardiano. Ma il nostro discorso resterebbe generico e semplicemente anedddotico se non cercassimo di individuare, oltre all'ascendenza « storica » di Geronta, il tipo di operazione che Eduardo ha compiuto riprendendo a suo modo il vecchio testo di Pasquale Altavilla ispirato, appunto, alla figura, o meglio alla fama di Domenico Bocchini. Traendo spunto dalla mediocre farsa del fortunato comico ottocentesco<sup>9</sup> Eduardo ha ancora una volta messo in luce i rapporti che intercorrono tra il suo teatro e la tradizione dialettale napoletana; e questa semplice constatazione — che nasconde tuttavia una realtà culturale più profonda e complessa — potrebbe da sola bastare a dimostrare come anche la sua produzione più recente, apparentemente così diversa dai motivi tradizionali della sua opera, nasconde una serie di mediazioni culturali e artistiche che dicono quanto elaborata sia la gestazione di un'opera d'arte e

---

<sup>7</sup> cfr. C. DE NICOLA, *Diario napoletano*, Napoli, 1906, I (p. 370), II (pp. 432-33).

<sup>8</sup> cfr. A. VALENTE, *Gioacchino Murat e l'Italia meridionale*, Torino, Einaudi, 1965, p. 15.

<sup>9</sup> cfr. P. ALTAVILLA, *Lli fanatice pe lo Geronta Sebezio*, in *Teatro comico napoletano*, Napoli, 1849-53, vol. I.

quanto poco importante (come insegnava il vecchio De Sanctis) l'invenzione. Un creatore autentico può infatti trasformare uno spunto mediato da altri in qualcosa di nuovo e di profondamente suo, se è vero (e dubbi non dovrebbero esserci) che ogni autentica invenzione d'arte avviene non tanto a livello di contenuto, quanto di linguaggio. Già con *L'arte della commedia* (1965)<sup>10</sup>, del resto, — a proposito della quale si potrebbero scomodare Shakespeare e Molière, oltre, naturalmente, a Pirandello — Eduardo aveva fatto qualcosa di analogo, ricavandone lo spunto da un atto unico di un certo Marulli, *I comici e l'avvocato*, e facendone, naturalmente, tutt'altro<sup>11</sup>.

I punti di contatto tra la commediola di Altavilla e il testo di Eduardo sono, a mio avviso, evidenti, benché in nessun caso si possa parlare di rifacimento o reinterpretazione. L'idea stessa che sta alla base del *Contratto* — il cui protagonista, Geronta Sebezio, « resuscita » il prossimo (vedremo come) — è presente in Altavilla, che pone al centro della vicenda la famiglia di Taddeo, venditore di pasta, con le sue angustie economiche e la sua intatta verginità di affetti. Taddeo è un padre di famiglia esemplare, che, pur di trarre dagli impicci l'amico Anselmo, ha contratto un debito con l'usuraio Pangrazio, fratello di Anselmo. L'usuraio è decississimo a sbatterlo in galera, ma Taddeo sfugge all'arresto calandosi in un pozzo e, forte delle letture archeologiche gerontesche (era infatti un appassionato lettore del periodico di Bocchini), se ne sta a vivere là per qualche tempo, finché non spilla a Pasquino, nipote di Pangrazio, i duecento ducati che gli permetteranno di « resuscitare » pagando il debito. Il « Geronta Sebezio » dunque, sia pure involontariamente, ha ricondotto alla vita il furbo Taddeo e salvato dalia catastrofe una famiglia, perché la cultura archeologica ha permesso al venditore di pasta di conoscere cunicoli e sotterranei e gli ha suggerito il modo di procurarsi il danaro per rinascere a nuova vita. Questo lo schema di fondo della vicenda, la cui analogia con quella del *Contratto* è limitata e parziale ma evidente. Al di là, poi, dello spunto iniziale, Eduardo s'è ispirato ad alcune scene e battute del vecchio testo, sovente alterandone in senso opposto il significato e giungendo, così, ad alcune singolari « analogie per contrasto »: in particolare una delle scene più ispirate e

<sup>10</sup> cfr. E. DE FILIPPO, *L'arte della commedia*, Torino, Einaudi, 1965.

<sup>11</sup> Queste notizie mi sono state cortesemente fornite dal prof. Carlo Muscetta, autore di un saggio, poi non pubblicato, sulla commedia.

persuasive del *Contratto*, cioè il pranzo della famiglia Trocina col morto ancor caldo, all'inizio del secondo atto (e, più oltre, l'evidente ipocrisia dei lamenti e piagnistei), richiama alla mente, in modo direi inequivocabile, il secondo e il terzo atto de *Li fanatice*, sia pure in un contesto ambientale e sentimentale radicalmente diverso <sup>12</sup>.

Non insisterei oltre su queste (come dire?) « fonti » del *Contratto*, che pure mi sono sembrate degne d'attenzione per un discorso più organico e completo sul lavoro di Eduardo. Qualche ulteriore indicazione potrà semmai tornare utile più in là.

\* \* \*

Con *Il contratto* Eduardo torna alla struttura scenica preferita, cioè ai tre atti, di cui, come sempre, il secondo costituisce l'atto in tutti i sensi centrale, dove le premesse del primo vengono a maturazione e assumono una specifica fisionomia drammatica; mi pare comunque che nel *Contratto* i tre atti siano concatenati tra loro da una struttura drammatica tanto solida e consequenziaria (pur con qualche pausa), che presentano tutti una analoga necessità espressiva, benché di valore evidentemente diverso: in questo senso il terzo non è affatto una breve « conclusione », come in tanti lavori precedenti (non esclusa la celebre *Filumena Marturano*), ma una geniale esemplificazione — come vedremo — del motivo ideologico-espressivo fondamentale.

Il primo atto, ambientato nello stanzone di un casale rustico tra Massa Lubrense e Positano, ci presenta due personaggi-chiave della vicenda; Geronta Sebezio (« un uomo alto, magro, di cinquantacinque anni »), proprietario di quella tenuta, e Isidoro, povero diavolo semianalfabeta e superstizioso (i personaggi appartengono tutti alla piccola provincia agraria), che Geronta ha convinto di avere « resuscitato » tre anni prima a Sant'Agata con un accorato e affettuoso appello. Il fatto straordinario, avvenuto alla presenza di parenti e amici in lacrime, seguito poi da altre misteriose « resurrezioni », ha trasformato in breve Geronta Sebezio, nella superstiziosa ingenuità dei popolani di provincia, in un profeta della bontà e dell'amore per il prossimo, che ha la virtù miracolosa di richiamare in vita i defunti con la forza dell'affetto suo e dei fami-

---

<sup>12</sup> cfr. P. ALTAVILLA, *op. cit.*, pp. 25-26, 53, 56-58.

liari. In questa veste impareremo a conoscerlo nel corso del primo, del secondo e di buona parte del terzo atto. Eppure non direi che la rivelazione finale (di cui vengono messi a parte solo lettori e spettatori) costituisca una sorpresa, come dà l'impressione di credere Paolo Grassi: « (dell'imbroglione ipocrita) con la solita maestria teatrale, Eduardo rivela la natura soltanto verso la fine della commedia, dopo averci fatto credere, per due atti e mezzo, ad un personaggio di invenzione fiabesca dentro una farsa campagnola con risvolti morali »<sup>13</sup>. Se ripensiamo infatti alla scena iniziale, in cui Geronta brutalizza e « plagia » addirittura il dilletto Isidoro<sup>14</sup>, il personaggio ci si presenta sotto una luce equivoca e ambigua che contrasta violentemente con la santità ufficiale. È anche vero, però, che, ritratto fuggacemente il suo eroe nelle sue vere dimensioni umane, Eduardo ce ne svelerà le trame solo nel terzo atto e che, per il resto, aderisce con tanta partecipazione alla sua veste ufficiale da rischiare di coinvolgere pure lo spettatore: è solo un aspetto dell'ambiguità ch'egli ha scelto come chiave di lettura del suo lavoro, in cui nulla è detto chiaramente, ma a tutto si allude e tutto si lascia intravedere, senza tuttavia possibilità di equivoci o di comode ambivalenze d'interpretazione. Il Geronta che conosceremo in questo stesso atto — alle prese con un brigadiere che deve, suo malgrado, fare accertamenti e con un giornalista sospettoso e poco convinto — sarà comunque ben diverso: misurato, controllato e circondato da un'aureola di falsa modestia, affermerà addirittura di non fare miracoli. Al giornalista Geronta racconta la sua storia: figlio di un grosso proprietario terriero, i fratelli lo fecero interdire perché troppo generoso con tutti, e una ragazza orfana che lui aveva sposato lo tradì dopo un mese di matrimonio vuotandogli la casa-forte. Poi l'episodio della resurrezione di Isidoro, richiamato in vita dalla sua invocazione e poi, ancora una serie di miracoli analoghi, documentati da alcuni ingrandimenti fotografici di « miracolati », con dediche autografe di ringraziamento (sul tipo « Mi hai ridata la vita. Grazie Geronta »), che il benefattore tiene con sé come singolari « ex voto ». Il « contratto » ch'egli stipula col fortunato che ne viene in possesso prevede solo gesti buoni e generosi, senza alcun compenso per lui: clausola importante è che il contraente accolga in casa un parente particolarmente odiato. Finito il colloquio col giornalista e col brigadiere, appare

<sup>13</sup> cfr. P. GRASSI, *prefaz. cit.*, p. 5.

<sup>14</sup> cfr. E. DE FILIPPO, *Il contratto*, ed. cit., pp. 12-14.



sulla scena il colono Napoleone Botta, il quale, ammalato di cuore, vorrebbe a tutti i costi strappare al padrone il « contratto »: la vita è vita e il buon Napoleone, che ha dedicato una intera esistenza ad accumulare roba, non vuol precludersi la possibilità di prolungarla. Per questo ha messo la testa a partito, dimostrando come la paura della morte e l'attaccamento alla pellaccia possano trasformare un istintivo brutale e misantropo in perfetto cristiano. Ma Geronta non può farci niente, perché Napoleone, vissuto sempre come un orso, non ha mai pensato di crearsi una famiglia (indispensabile secondo l'articolo quarto del contratto). Come una « formicola », Napoleone ha badato solo ad accumulare, sicché il padrone, nell'obiettiva impossibilità di esaudire il suo desiderio, può solo consigliargli di trovarsi una moglie. L'atto si chiude con una richiesta d'intervento in casa Trocina; assieme a Isidoro Geronta si recherà a Monticchio, dove resusciterà un povero defunto, che, facendo l'agricoltore e il costruttore, s'è creata una posizione economica notevole.

Il primo atto — come si può ricavare da quanto detto sopra — è certamente il più didascalico dei tre, il meno valido quanto ad arditezza d'invenzioni sceniche e corrosiva « vis comica »: il secondo e il terzo, cioè, sono fatti di rappresentazione e di azione drammatica, mentre il primo è più « detto » che « agito ». Credo però che sia una parte per nulla ingombrante o inutile; la vicenda che Eduardo rappresenta è infatti insolitamente complessa e richiedeva, quindi, una « introduzione » che la chiarisse nei suoi presupposti: in questo senso il primo atto ha una funzionalità indiscutibile, sicché quando col secondo atto l'azione scenica entrerà nel vivo non si avvertiranno sbalzi o fratture, perché Eduardo ha « informato » con estrema perizia il lettore o lo spettatore, fornendogli delle premesse indispensabili. Un grande creatore, del resto, si rivela tale anche quando, alle prese con le parti più discorsive della sua opera, riesce ad inserirle in un contesto che le assorba in sé come necessarie e ineliminabili. Eduardo c'è riuscito fuor di ogni dubbio: « parlando » col pubblico, intrattenendolo su quelli che saranno i temi centrali della commedia, ha saputo al tempo stesso ritrarre un protagonista, almeno in alcune componenti essenziali del suo carattere, collocandolo in una situazione ambientale e sociale di notevole precisione e credibilità. Il personaggio è lì, in quelle lodi enormi e in quella falsa modestia, nell'atteggiamento da patriarca che misconosce il valore del danaro e nell'aria pacioccona e bonaria, da imperterrito martire del bene. Solo alla fine avremo tutti gli elementi di un ritratto che Eduardo co-

struisce a poco a poco, ma nella sostanza non ci si rivelerà diverso da quello del primo atto.

L'atto centrale, che ci porta nel vivo dell'azione, è ambientato nel casale dei Trocina, circondato da una natura grassa e rigogliosa. Ritratto l'ambiente, Eduardo ci presenta gli eredi di Gaetano Trocina, che, seduti agli angoli della stanza, si scrutano l'un l'altro: sono Silvia (la moglie), Carmeluccio (il figlio maggiore), Palmira (l'altra figlia) e Giacomino (il cugino prima odiato e poi accolto in casa). La buonanima ha avuto la bella idea di morire proprio all'inizio del pranzo. « Quante volte Eduardo — osserva a questo proposito il Lazzari<sup>15</sup> — non ci ha mostrato i suoi personaggi a tavola? È il luogo di incontro e di scontro della famiglia; il luogo dove l'elementare bisogno del mangiare diventa gesto comune, assume il senso di una convivenza che, dice Eduardo, è sempre basata su contrasti, dilaniata dagli egoismi, dalle incomprensioni ». I Trocina non sembrano presi dalla disperazione; sono stupiti, interdetti, come se la morte del congiunto fosse più un misterioso contrattempo che una vera disgrazia. È una strana morte, quella di Gaetano, non tanto per la sua fulmineità, quanto per il modo in cui ne discutono i familiari. Giacomino, che pure sembra sinceramente addolorato, proprio mentre rievoca il rapido svolgimento della tragedia si versa la minestra nel piatto e comincia tranquillamente a mangiare, e Carmeluccio lo imita senza battere ciglio. Anche Silvia, « intontinata » dal dolore, si guarda bene dal rifiutare il piatto che Giacomino le porge e, per ultima, Palmira siede a tavola e mangia. La vedova fa un sapido ritratto del defunto: ex bestemmiatore, amante di goliardiche serate con gli amici, improvvisamente, per un miracolo si direbbe, cambia radicalmente abitudini e vuol raccontare solo la vita dei santi. Ma non è finita: dal concitato dialogo tra i commensali apprendiamo che la buonanima non frequentava la « chiesa », faceva le corna in faccia al « parrocchiano » e, « *dulcis in fundo* », aveva (ricorda Silvia) « tutti i vizi: gioco, vino e femmine. Quando si dovevano raccogliere le 'aulive' e venivano quindici, venti ragazze (...) lui se ne andava nella terra e una alla volta se le faceva tutte quante, come un gallo livornese ». Poi, a un tratto, il « miracolo »: tutto casa e chiesa, si confessa e comunica ogni quindici giorni, non perde una predica, tronca una lunga relazione adulterina,

---

<sup>15</sup> cfr. A. LAZZARI, *art. cit.*

« si piazza in casa e si mette a fare il predicatore ». A ciò si aggiunga il cambiamento radicale nei confronti del cugino: secondo il testamento, infatti, un terzo dell'eredità spetta a Giacomino. Ed è qui il nocciolo del mistero, che la famiglia non intende ingoiare; tutto infatti i tre avrebbero perdonato alla buonanima: amarezze, delusioni, tradimenti, ma di fronte all'interesse economico tradito ogni altro risentimento passa in secondo piano. La lettera allegata da Gaetano al testamento, poi, è la cosa più strana di tutta quanta la faccenda: in essa il defunto chiama « carogna » il cugino beneficiato e promette un prossimo ritorno. La lettera lascia tutti interdetti; per Silvia è la prova che il marito era impazzito, ma Giacomino osserva — con logica amara ma stringente — che la lucidità di Gaetano è provata da quel « carogna » di cui ha gratificato il cugino e che è proprio l'identico epiteto che usava prima del cambiamento. E se quella di Gaetano fosse solo una morte simulata per mettere alla prova l'affetto dei familiari?. « Fra i quattro — commenta a questo punto Eduardo <sup>16</sup> — comincia un borbottio sommesso, un gorgoglio di parole incomprensibili che è soltanto il rimasticamento di tutto ciò che hanno affermato, considerato, supposto un attimo prima, ad alta voce e con il « vivo morto » a due passi da loro. Il concerto raggiunge il massimo, poi va scemando e infine si risolve in un « balletto » mimato che dovrà essere tutta una disperazione, quanto mai grottesco ». La scena introdotta dalla didascalia ha qualcosa di surreale: convinti che Gaetano sia vivo, tutti interpretano, a stomaco pieno, la loro parte di parenti inconsolabili, sentendo rinascere dentro di sé un affetto mai nutrito per il loro caro e abbandonandosi a una disperazione che, se non fosse grottesca, avrebbe qualcosa di dostojewskijano. L'arrivo dell'ufficiale sanitario (col delizioso quadretto del dialogo con Giacomino) ristabilisce la verità, ma a questo punto entra in scena Geronta Sebezio, che vorrebbe subito mettersi all'opera. Dopo qualche incertezza, i familiari sembrano dispostissimi a riabbracciare la buonanima, non fosse altro che per togliere all'odiato Giacomino la sua parte d'eredità, e si affrettano a rimettere a posto la roba saccheggiata per evitare che la resurrezione, dato il carattere permaloso del defunto, abbia uno spiacevole epilogo. Giacomino è sbigottito dalla prospettiva di perdere da lì a poco un'insperata fortuna, ma Geronta sembra disposto a venirgli incontro: se Gaetano risorge,

---

<sup>16</sup> cfr. E. DE FILIPPO, *Il contratto*, ed. cit., p. 48.

metterà una buona parola; se invece, malauguratamente, l'operazione dovesse fallire, gli fornirà l'aiuto economico necessario a sostenere la causa che i parenti certamente intenteranno. Tutto adesso è pronto, ma per quanto Geronta invochi l'amato Gaetano, questo, testardamente, non si muove; evidentemente diffida della sincerità dei suoi. E mentre, sollecitati da Geronta, i tre eredi cercano di ricordare anche un solo giorno felice della loro vita in comune, arrivano Giacomino e il cancelliere, che prepara l'occorrente per mettere i sigilli. La catena d'amore non riesce a stabilirsi, e cala il sipario sul secondo atto.

Abbiamo così conosciuto Geronta Sebezio nell'esercizio delle sue funzioni di « resuscitatore autorizzato », che interviene con tutta la sua carica umana per mettere in pratica i precetti e le professioni di fede illustrati alla polizia, alla stampa e al pubblico. Eppure Geronta — indiscusso protagonista della vicenda, personaggio determinante come in pochi altri lavori di Eduardo — nell'economia del secondo atto gioca una parte quasi di secondo piano, e solo nelle scene finali, durante la concitata « caccia all'oro » dei Trocina e la macabra messinscena della resurrezione, assume quella veste di « deus ex machina » nella quale lo abbiamo visto muoversi durante il primo atto. In primo piano appare, infatti, la famiglia Trocina, col suo inveterato e bilioso rancore e la sua furbizia contadinesca. Non è certo quel che si chiama un focolare domestico: violenti, avidi, attaccabrighe, profondamente ignoranti e ciecamente superstiziosi, i Trocina sono i simboli viventi degli aspetti negativi della convivenza familiare, il rovescio della medaglia del « decoro » e della « rispettabilità » che stanno alla base di ogni famiglia agiata. Ma la colpa non è tutta loro o non è solo loro; pensiamo un istante al defunto, che, a detta di Geronta, può resuscitare solo se l'affetto puro e disinteressato dei suoi cari riuscirà a formare una catena d'amore così forte, da indurre l'estinto a fidarsi di loro, dimenticando i rancori passati. Gaetano Trocina è vissuto come se gli altri non esistessero o vivessero solo in sua funzione: la moglie doveva limitarsi a badare alla casa, ai figli e al marito, mentre lui trascorreva le serate a deliziare gli amici col suo formidabile campionario di barzellette oscene. In barba alla fedeltà coniugale, Gaetano tradiva ripetutamente la moglie, finendo poi con lo spezzare quel vincolo così tenue che ancora salvava l'unità familiare e andandosene a vivere con una vedova. È stato un padre avido e accumulatore, che ha educato i propri cari al culto del danaro e della « roba », e la famiglia lo ha ricambiato: Silvia si è adattata assai bene

alla nuova situazione, creandosi una sua autonomia sociale e morale. Poi, dopo dodici anni, il cambiamento improvviso del marito, la sua sorprendente conversione alle prediche e alle comunioni, la tardiva scoperta del significato e dei valori della famiglia. Tutt'a un tratto Gaetano vorrebbe creare un'armonia mai esistita all'insegna del « vogliamoci bene » e del sempre efficace ritornello « la famiglia è una cosa bella ». Ma per tutti è ormai un intruso: per Silvia, che ha imparato a vivere da sola constatando che un marito, specie se buono solo per far figli e poi neanche per quello, non è indispensabile; per i figli, che non possono non odiarlo e che si sono abituati, assai male, a fare da sé (Palмира infatti è rimasta incinta, e non per consapevole ribellione alle convenzioni provinciali, ma perché la madre, tutta presa dal suo compito di capo-famiglia e anche dalle sue legittime distrazioni, non ha avuto molto tempo di curarsi di lei). L'unico a ricavare un bene autentico dalla metamorfosi del defunto è stato il cugino Giacomino, uno spiantato senza arte né parte che, proprio perché mai corrotto dalla presenza affascinante e malefica del danaro (sembra dire Eduardo), ha conservato qualcosa di buono e di spontaneo. Geronta non ha dunque torto a dirgli che è il migliore di tutti i Trocina e, obbiettivamente, il lettore e lo spettatore si sentono assai più vicini al povero diavolo che accarezza la fortuna, piuttosto che ai suoi avidi e biliosi parenti. Per via di una precisa clausola del contratto Gaetano ha dovuto accogliere in casa lo sfortunato cugino, sollevandolo finalmente dagli stenti di una esistenza avventurosa e precaria, e ha dovuto lasciargli un terzo dell'eredità, pur continuando a odiarlo con tutto il cuore. Quanto a Geronta, egli ha detto chiaramente che miracoli non ne fa, poiché per far resuscitare Gaetano occorre solo che i familiari si rivolgano nel loro animo al defunto con affetto intenso e sincero. E già s'intravede la trama che Sebezio sta tessendo e che si svelerà pienamente solo nel terzo atto: la simpatia per il povero diavolo si trasforma infatti in una « consulenza legale » foriera di liti e di violenti contrasti d'interesse. I sigilli che Giacomino fa apporre ai mobili finiscono così col chiudere definitivamente nella tomba il « furbo » Gaetano, che ha inseguito invano il sogno di vincere la morte.

Da questa complessità di motivi umani e ideologici il secondo atto ricava una carica drammatica e un'intensità di azione scenica quali da tempo Eduardo non raggiungeva: senza dubbio uno dei più belli che egli abbia mai scritto. E i personaggi che vi si muovono — simboli di una umanità divenuta pura istintività materiale — sono certo tra i più

vivi e veri, tra i più carichi di significanze sociali e morali, dei tantissimi che De Filippo ci ha fatto conoscere. Qualcuno ha scritto che l'intenzione allegorica diventa spesso fatica didascalica<sup>17</sup>; è vero invece — lo ha rilevato acutamente il Grassi<sup>18</sup> — che tutta la sequenza dei parenti indaffarati a rimettere nella camera del morto abiti e biancheria, « in un balletto semi-grottesco », e poi la macabra cerimonia, appartengono « al più autentico, più ispirato, più vivo e polemico Eduardo ».

Calata la tela sulla famiglia Trocina, che assiste sbigottita al *lavoro* rituale del cancelliere, il terzo atto ci riporta in casa Sebezio, ma la scena è sensibilmente diversa rispetto all'apertura. Napoleone Botta, seguendo il consiglio di Geronta, ha messo la testa a partito e ha preso moglie, invitando pressoché tutto il paese al ricevimento e non badando a spese: la tenuta è affollata da paesani, braccianti, mediatori e operai con le loro famiglie. Geronta è assente. Al suo ritorno si apparta in compagnia di un individuo con abito e occhiali scuri, che controlla coi taloni una valigetta; questi, un certo Lanciano, è una sorta di misantropo privo di amici (« dicono che sono un orso, che consulto il bollettino dei fallimenti ... »), riconoscente per la vita a Geronta, che lo favorisce quando può con qualche sostanzioso affaruccio (« La gente vi odia, e a me m'intenerite »). Attraverso il dialogo tra Sebezio e Lanciano — incaricato di svolgere accertamenti sulla fortuna del defunto — lo spettatore comincia ora a intravedere qualcosa che mal si concilia con la pura e disinteressata irreprensibilità del resuscitatore. Secondo le indagini, fra terre, palazzi, capi di bestiame, argenteria, gioielli, dollari e sterline, l'asse ereditario raggiunge i novecento milioni e arriva quasi al miliardo e mezzo coi buoni del tesoro trovati nella cassetta di ferro sotto il letto. Tutto sommato, a Giacomino spetterebbero quattrocento milioni, senza considerare, però, la fortissima tassa di successione. Sia pure faticosamente, Lanciano è riuscito a convincere i Trocina che la proprietà può rimanere intatta liquidando Giacomino, e gli eredi, sospettosi oltre ogni dire ma convintisi della convenienza dell'affare, hanno prelevato dalla cassetta trecento milioni e li hanno consegnati a un notaio, il quale li darà solo dietro presentazione dell'atto di rinuncia alla eredità da parte di Giacomino. Lanciano anticiperà la somma in attesa dell'atto, dal momento che Giacomino, minacciato di morte da Carme-

<sup>17</sup> cfr. R. REBORA, *art. cit.*, p. 23.

<sup>18</sup> cfr. P. GRASSI, *prefaz. cit.*, p. 6.

luccio e sinceramente disgustato da tanto odio e rancore, partirà l'indomani per l'Argentina con l'eredità in tasca: il singolare personaggio ricaverà dall'operazione un guadagno di cinque milioni. Geronta, naturalmente, fa tutto questo solo per amore disinteressato verso i deboli e gli sfortunati, e respinge con fermezza una proposta disonesta di Lanciano per trovare un accordo alle spalle del cugino del morto. Ma nella scena seguente, mentre Geronta consiglia a Giacomino la via da seguire per ottenere subito, e senza rischi, quella somma considerevole, l'angelico Sebezio rivela allo spettatore il suo volto autentico trattenendo per sé, all'insaputa di tutti, ben centocinquantacinque dei trecento milioni! il nostro eroe s'è portato dietro addirittura il notaio per stipulare l'atto di rinuzia. Confuso, interdetto, felice, il « resuscitato » Giacomino (rinato veramente a nuova vita, in barba alla buonanima del cugino) ha portato su richiesta di Geronta una enorme fotografia, che questi terrà con sé completa di dedica (« A mio fratello Geronta che mi ha resuscitato »), in ricordo del diletto fratello che lo lascia per sempre, e per vivere, finalmente, da privilegiato. Si giunge così alla scena conclusiva del *Contratto*. Napoleone vuol rendere omaggio al padrone, da cui s'aspetta un regalo tutto particolare e al quale presenta la sua famiglia: la moglie, vedova di un carcerato morto in galera e assolta per insufficienza di prove da un'accusa di omicidio, e due figli di lei; in più, frugando nei casellari giudiziari di Napoli e provincia, il colono ha scovato un losco figuro, che sarà un ottimo parente beneficato (come da contratto). Ora Napoleone desidera solo il famoso contratto che gli garantisca la resurrezione; Geronta, naturalmente, lo accontenta, sicché altra morte, altre liti, altri disinteressati consigli attendono l'infaticabile resuscitatore, il quale, commosso, vuol brindare con tutti i presenti. Si avvia dunque verso un antico sediolone (una specie di trono), mentre Isidoro spiega il mantello per metterglielo sulle spalle e tutti i presenti si inchinano mormorando come in sogno « oscellenza! Oscellenza! ». « Io bevo — esclamo il santo — alla salute, alla prosperità, alla felicità completa di questa nuova famiglia (...) Come folgorato dal fluido di bontà che emana da questa donna, il cuore di Napoleone Botta si aprì alla commiserazione, alla comprensione, alla misericordia, alla tenerezza, all'amore verso i genitori, i parenti, gli amici, il prossimo suo, la patria! ». E conclude il suo accorato discorso invitando tutti i presenti a prendere frutta, galline, uova, formaggi: Napoleone vive ormai solo per dare al prossimo.

Nel terzo atto — dominato dal gusto dell'abbondanza e dello spreco

— accanto agli episodi e ai personaggi secondari (ritratti spesso con mano felicissima, come la figlia del brigadiere alle prese con un ubriaco in vena di effusioni oscene), si potrebbero isolare, a mio avviso, tre momenti fondamentali dell'azione: il sapido dialogo tra Geronta e Lanciano, l'incontro con Giacomino e, in conclusione, il discorso finale.

Il dialogo con Lanciano — personaggio bizzarro e singolare, di cui nessuno, mi pare, s'è interessato — si colloca nello svolgimento dell'affare Trocina ed ha il duplice pregio di essere essenziale per la comprensione della vicenda e di costituire un quadretto dipinto con grande maestria. Lanciano è una sorta di misantropo, invisio ai suoi simili perché, malignano i più, sempre pronto a speculare sulle loro disgrazie. La sua funzione nell'economia dell'azione scenica sarebbe assai modesta, eppure Eduardo ha fatto di un personaggio in sé quasi insignificante uno dei simboli più corposi e realistici della commedia. Ci par quasi d'averlo davanti agli occhi, anche senza osservarlo sulla scena, quest'individuo sordido, servile e avido di guadagnare sulle spalle di chiunque abbia bisogno di lui. I suoi simili non lo possono soffrire e lo evitano, quasi vedessero in lui — sembra suggerire Eduardo — l'emblema scoperto e ripugnante della società in cui vivono: il mondo della roba e della taccagneria, dell'adorazione per il danaro e della calcolata diffidenza verso il prossimo, dell'arrivismo spregiudicato e dell'accumulazione. Di mezza età, vestito di scuro, occhiali scuri, Lanciano sembra fatto apposta per riuscire antipatico alla gente; ma in fondo il pubblico non lo odia e, per merito della sapiente arte di Eduardo, può provare perfino simpatia per questo solitario che controlla coi talloni la sua preziosa valigetta carica di danaro e che supplica il benefattore Geronta di fargli guadagnare qualche milioncino in più. Lanciano ha almeno la sincerità, sconosciuta a tanti altri, di ammettere il suo amore vizioso e sviscerato per il danaro, che per lui è come la canfora per l'ammalato di cuore; e Geronta ambigualmente lo ama e ne ha stima, o finge magistralmente di amarlo, finendo con l'avvicinare al pubblico questo personaggio sordido e taccagno che la società ipocritamente odia perché in esso vede riflessa senza veli la parte peggiore di se stessa.

E veniamo al secondo momento. Giacomino, nella sostanza, lo conosciamo già dal secondo atto: sfortunato e povero di risorse, egli è una delle vittime designate di una società irreparabilmente spaccata tra i fortunati e i derelitti, tra i furbi e i poveri di spirito. Il nostro Giacomino appartiene a quest'ultima categoria, pietoso rovescio della medaglia del-



l'opulenza e della fortuna. La buonanima del cugino ha per tutta la sua vita accumulato facendo prima l'agricoltore e poi il costruttore, e realizzando favolosi guadagni; ma l'enorme fortuna messa insieme fatica su fatica non è riuscita a vincere l'innata taccagneria del contadino e il suo rancore per tutti quelli che, invece, non hanno nulla o dissipano in breve quel poco che hanno (figurarsi se si tratta poi di un parente!). Giacomino ha dunque fatto la fame per tanti anni, finché un giorno il cugino, con metamorfosi miracolosa, lo ha accolto in casa facendolo vivere decentemente: così anch'egli ha avuto, per un capriccio della sorte, la sua piccola porzione di fortuna, e poco importa che Gaetano l'odi come l'odiava prima e che abbia agito solo perché, ignorante e superstizioso, ha creduto in un contratto morale stipulato per vincere la morte. Baciato finalmente dalla sorte, Giacomino non vuol perdere la sua insperata posizione di privilegio, e Geronta, caritatevole, lo aiuta a vincere il rancore e la diffidenza dei parenti: in fondo, pur approfittando del beneficiato, egli ha compiuto la sua opera di bene, favorendo se stesso ma anche Giacomino, e danneggiando, oltre allo Stato (profondamente estraneo ai bisogni della povera gente e quindi, conclude Eduardo, meritevole di simile trattamento), solo i Trocina, gente avida e vendicativa, degna di essere menata per il naso. Anche il sordido e patetico Lanciano ci ha trovato il suo utile, e il proprio modesto guadagno l'hanno ricavato pure i notai, perni fondamentali della burocrazia italiana. Tutto per bene: pirandellianamente. Occorre dunque il danaro per rinascere a nuova vita, perché esso, in un mondo come il nostro, non è la « comune bagascia del genere umano » di Shakespeare, ma la canfora di cui, senza ipocrisia, parlava Lanciano, sicché può dirsi che Geronta Sebezio ha veramente « resuscitato » Giacomino, il morto più autentico di tutta la vicenda perché eternamente senza il becco di un quattrino. Lo stesso Gaetano Trocina ha trascorso gli ultimi anni della sua vita protetto dall'illusione di risorgere e di continuare a godersi la « roba »: anch'egli è stato felice.

La scena finale è l'epilogo simbolico e grottesco dell'azione, col suo « pantagruelico banchetto nuziale, che fa già intravedere chi sarà la prossima vittima e che offre a De Filippo il destro di continuare e di volgere a conclusioni pessimistiche la sua polemica contro una società che si può tenere a freno, e chissà anche migliorare, ingannandola e terrorizzandola, come essa chiede » (Blandi). Geronta Sebezio, alla fine, col mantello sulle spalle, parla dall'alto del sediolone dorato al « suo » popolo di braccianti, operai e coloni, in cui sembra rinnovarsi la poesia boccacciana dei

« cafoni » di Certaldo. Si rischia certo — a leggerlo soltanto, senza vederlo e sentirlo sulla scena — di considerare troppo scopertamente simbolico e allusivo il discorso di Geronta, perché Eduardo ha voluto mettervi dentro tutta la sua amarezza, con una carica polemica che, non « filtrata » attraverso la mimica irripetibile dell'attore, potrebbe apparire solo programmaticamente didascalica. L'ironia è così forte e scoperta, che Geronta sembra quasi sfidare il suo pubblico a meditare sulla propria dabbenaggine, a riflettere sull'enormità di quelle esclamazioni, a chiedersi chi sia veramente, al di fuori della leggenda, quel padreterno sul trono che innalza osanna al miracolo d'amore compiuto da una vaccara furbasta e tracagnotta nell'animo di un colono avido e zoticone. E sul significato dell'invito finale di Geronta a far man bassa del ben di Dio che adorna la casa, non crediamo possano esservi dubbi: la società dell'avarizia e della « roba » vi si riflette per intero, con la sua fame « antica e primitiva, che è come una forza elementare che muove gli uomini come l'egoismo sfrenato, l'interesse più cieco » (Lazzari). Tutto ciò Eduardo è riuscito a comunicarcelo senza pesantezza didascalica e uggioso moralismo, ma adoperando come modulo espressivo la dimensione del grottesco, e un'ambiguità conclusiva che — chiudendo la vicenda a qualsiasi sbocco positivo — cancella i pericoli di un simbolismo astratto e inverosimile.

Dall'analisi della commedia spero sia venuta fuori con evidenza la complessità della figura di Geronta Sebezio. Nel vecchio testo di Pasquale Altavilla Geronta non esiste come personaggio; il « Vecchio del Sebeto » dei *Fanatiche*, infatti, è ancor più modesto e velleitario di quello reale (che pure si faceva portavoce di una certa « fronda » culturale), perché al commediografo napoletano interessava solo una « attualità » superficiale e tranquilla, « con licenza dei superiori » (avrebbe detto De Sanctis). Nel *Contratto* la funzione di Geronta è, per certi versi, analoga, ma per altri profondamente diversa. Egli resuscita i « morti », gli esclusi dall'enorme banchetto che ogni giorno si consuma, e ne ha gli attestati (la formidabile trovata delle fotografie); ha fatto dunque la sua parte di bene nell'unico modo in cui è capace di farne: spillando danaro agli uni e dando agli altri, togliendo ai ricchi e dando ai poveri (e pagandosi lautamente per i suoi servizi: ma non si fa niente per niente). Mentre, però, il suo illustre antenato dell'Ottocento riporta la pace in una famiglia, Geronta scatena la guerra in quelle che cadono tra le sue grinfie, perché solo suscitando avidità e rancori può portare a termine la sua opera di bene: è questo, a quanto pare, l'unico modo di donare la vita al prossimo, di

amarlo come se stessi. C'è stato, del resto, un tempo in cui Geronta Sebezio era buono e giusto nel senso più pieno della parola; ma poi s'è presi troppi calci in faccia da tutti (i fratelli, la moglie) per non accorgersi dell'impossibilità di un cristianesimo autentico in un modo basato sull'interesse egoistico e sul profitto più ingordo. Ecco dunque, sembra dire Eduardo, la misera sorte che la società creata dall'uomo riserva a chi vuol essere diverso dagli altri: chi è buono e generoso con tutti è considerato, tra i furbi e gli arrivisti, un povero diavolo che non ha capito niente della vita, un idealista pericoloso perché concepisce in modo diverso l'esistenza e i rapporti con gli « altri »; in questi casi la diagnosi dei benpensanti di tutte le età non è difficile: si tratta di un matto da interdire (proprio come hanno fatto i fratelli di Geronta). Il protagonista del *Contratto* ha compreso faticosamente, e a sue spese, il funzionamento di un determinato sistema di rapporti sociali, che è quello in cui vive, ma si è rifiutato di « rinsavire » e di lasciarsi recuperare a una placida esistenza piccolo-borghese (come invece fa un personaggio pirandelliano, di cui Eduardo s'è forse ricordato costruendo il suo Sebezio)<sup>19</sup>. Non cessa comunque di essere un benefattore, con la differenza che quello ch'egli offre non è più un bene disinteressato, perché non si può far del bene puro senza essere umiliati, vilipesi e schiacciati da un prossimo avido e intrigante. Eppure non direi che egli dispensi « una felicità vera », sia pure « l'unica felicità possibile e realizzabile su questa terra » (Musumarra); è vero, invece, che c'è tanta amarezza sconsolata e tanta sfiducia nel messaggio che, attraverso il suo singolare personaggio, Eduardo ha voluto comunicarci: perché il bene fatto attraverso il male è solo un ipocrita espediente con cui la società, nonostante tutto, si maschera per tirare avanti, e perché un Giacomino « salvato » da Geronta — e quindi ormai integrato nel sistema del denaro e dell'egoistica difesa del denaro — non cancella d'un sol colpo tutti quelli che, come lui, la società del benessere ha messo da parte nella sua quotidiana, e spietata, lotta per la sopravvivenza.

Personaggio « positivo » o « negativo », dunque? Eduardo non giudica e non commenta: anche Geronta è, a suo modo, un vinto, perché un apparato opprimente ha schiacciato in lui la purezza e il candore e ha fatto nascere l'ipocrisia e l'interesse. Del resto Geronta Sebezio (mi pare

---

<sup>19</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *Qu'ero matto...* (1902), in *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1948, vol. III.

che nessuno l'abbia messo in rilievo) non è, pur nella sua straordinaria complessità, un personaggio assolutamente nuovo e privo di rapporti col mondo poetico dell'autore: a pensarci bene, Gennaro Jovine e Pasquale Lojacono, indimenticabili protagonisti di due lavori-chiave di De Filippo, *Napoli milionaria!* e *Questi fantasmi!*, non sono poi così lontani dalla poetica del *Contratto*; Geronta ha solo compreso che « 'a nuttata » di cui parlava Gennaro Jovine, anziché passare, è divenuta più fosca, e ha intuito assai meglio di Pasquale Lojacono che solo i « furbi » fanno successo. Lo sconcolato e grottesco pessimismo di Eduardo (ancora temperato in *Napoli milionaria!* <sup>20</sup>, scoperto in *Questi fantasmi!*, che ne è forse l'esempio più mirabile) si è dunque trasformato in un vigore polemico e morale nuovo (e, per certi versi, insospettato), antagonistico pur se profondamente rinunciatario.

Ma *Il Contratto* — lo ha notato con molta precisione il Grassi <sup>21</sup> — è assai più di una commedia a personaggio. C'è dentro veramente tutto il mondo di Eduardo, c'è il tema della morte e del denaro, c'è il Sud del sottosviluppo e del benessere messi insieme. E c'è, al centro della commedia, la famiglia, per cui Eduardo resta fedele, pur nella novità dei contenuti e nell'originale (e un po' macchinosa) complessità della struttura scenica, al nucleo fondamentale della sua poetica. Negli indimenticabili capolavori ispirati alla difficile esistenza della cellula-base della nostra società De Filippo non ha mai risparmiato critiche, fin dai tempi di *Natale in casa Cupiello* (1931), a un istituto progressivamente svuotatosi di contenuto morale e che troppo spesso si riduce a un'ipocrita convivenza di estranei; ma sempre, anche nei suoi lavori più aspri e polemici, ha cercato di salvare il salvabile appellandosi al sentimento, capace di risanare, talvolta, le ferite più laceranti. La famiglia italiana, dunque, con le sue miserie e le sue meschinità, col suo sostanziale fallimento, era ritratta da De Filippo con una caratteristica ambiguità: demistificata e ridotta ai suoi reali connotati sociali, per un verso, sentimentalmente rivissuta con rimpianto e nostalgia, per un altro. Ma nel *Contratto* non c'è più posto per una famiglia che riesca a salvare ancora qualcuno dei valori-base su cui, in teoria almeno, è stata edificata: il nucleo familiare è ormai un agglomerato di individui che non conoscono il senso della vita collettiva

<sup>20</sup> cfr. C. MUSCETTA, *Napoli milionaria*, in *Letteratura militante*, Firenze, Parenti, 1954.

<sup>21</sup> cfr. P. GRASSI, *prefaz. cit.*, p. 6.

e che vivono ciascuno per sé. La famiglia Trocina è volutamente un caso-limite, perché Eduardo ha scelto il paradossale come unità di misura del suo lavoro; ma, al di là della dilatazione simbolico-grottesca delle sue miserie, essa è il segno tangibile di un deterioramento morale e sociale a cui, evidentemente, i « miracolati » di Geronta Sebezio — egli stesso scottato da un'amara esperienza matrimoniale — non possono rimediare. Ogni società, d'altra parte, ha gli istituti che si merita: e quella italiana, con le sue industrie europee e le incredibili sacche di miseria e di sottosviluppo, ha la sua famiglia.

FERNANDO GIOVIALE

# NOTE E DISCUSSIONI

---

## LA DEA ISIDE O DELLA RICERCA DELLA VERITÀ IN SCHILLER E NOVALIS

La trattazione di un medesimo motivo da parte dei due poeti tedeschi rappresentanti di due diverse correnti letterarie: Classicismo e Romanticismo, aventi a base l'uno la filosofia di Kant, l'altro quella di Fichte, permettendo un esatto parallelo, vale a testimoniare la stretta fusione fra scienza e arte dimostrando, in modo irrefutabile, come alle correnti filosofiche corrispondano le artistiche e letterarie, estrinsecazione, anch'esse, del pensiero umano, seppure in forma diversa. E come i due grandi filosofi sono così strettamente connessi da poter essere il Fichte considerato proseguitore del Kant, così Schiller e Novalis sono legati nel comune intento della conquista, da parte dell'individuo, di un « quid » che non possiede e a cui anela con tutte le sue forze spirituali.

Pur muovendosi l'uno nel campo della realtà, l'altro in quello della magia, usano entrambi la forma dell'allegoria per dare rappresentazione alla medesima idea della verità presentata sotto le spoglie della dea egizia Iside, avvolta nel velo che non permette ad alcun essere mortale di vederla e conoscerla nella sua interezza.

Il Novalis risolve l'importante problema della conoscenza della verità con la favola simbolica Hyazinth und Rosenblütchen, contenuta nell'opera frammentaria *Die Lehrlinge zu Sais*; lo Schiller, prima di lui, lo aveva affrontato col suo componimento poetico *Das verschleierte Bild zu Sais*, usando la ballata allegorica, da lui sperimentata per dare espressione alla sua poesia di pensiero.

Il Buchwald<sup>1</sup>, nel capitolo introduttivo alla monografia su Schiller, trae dalle ballate del poeta gli elementi per seguire lo sviluppo della « Weltanschauung » schilleriana; e a ragione, poichè proprio la rap-

---

<sup>1</sup> BUCHWALD RENH., *Schiller* 2. Bde, Leipzig 1937, Neue bearbeitete Ausgabe 2 Bde, Insel-Verlag, Leipzig 1953-54.

presentazione di tale concezione ne costituisce il vero contenuto, anche se i motivi appartengono ad un mondo oggettivo che sta al di fuori del poeta, essendo essi tratti dal mito, dalla leggenda e dalla storia. È per questo che la ballata, pur non dovendosi considerare parte della produzione filosofica dello Schiller, appartiene a quella che si è soliti indicare come lirica di pensiero<sup>2</sup>.

In tale genere poetico Schiller si distingue quindi dagli altri autori non solo per la forma, ma anche per la materia che tratta, dominandola secondo la propria concezione della vita e conferendole un *significato* proprio. È ormai opinione comune, sulle indicazioni dei maggiori critici, quali Elster<sup>3</sup>, Kayser<sup>4</sup> e Buchwald<sup>5</sup>, che l'impronta dello spirito schilleriano nella ballata è data dal bisogno del poeta di penetrare, con un lavoro di riflessione e di meditazione sui valori e i poteri umani, nel mistero che governa il mondo.

Del resto che tutta la produzione dello Schiller abbia un significato, è confermato dalla distinzione del poeta stesso nel suo trattato *Über naive und sentimentalische Dichtung*, tra poesia spontanea e poesia riflessiva, dove ne è specificata la natura tutta interna, poichè egli non perde mai di vista l'ideale cui si volge il suo intelletto e a cui anela il suo sentimento.

Sia che si voglia con l'Elster<sup>6</sup> definire la ballata dello Schiller drammatica e riflessiva o con il Kaiser<sup>7</sup> ballata di pensiero, certo si è che questa produzione schilleriana si afferma nel suo indiscusso valore di un componimento poetico che da espressione al concetto di umanità e divinità del poeta.

In *Das verschleierte Bild zu Sais* è rappresentata l'idea della vita, raffigurata simbolicamente nell'immagine della dea velata, simbolo nel contempo della verità, cui l'uomo potrà accostarsi solo quando sarà giunto al grado più elevato di perfezione: bisogna però che in questo cam-

---

<sup>2</sup> BERGER KURT, *Die Balladen Schillers im Zusammenhang seiner lyrischen Dichtung*, Junker und Dünhaupt Verlag, Berlin 1939, p. 35.

<sup>3</sup> ELSTER ERNST, *Schillers Balladen*. Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts, 1904.

<sup>4</sup> KAJSER WOLFGANG, *Geschichte der deutschen Ballade*, Junker und Dünhaupt Verlag, Berlin 1936.

<sup>5</sup> BUCHWALD R., op. cit.

<sup>6</sup> ELSTER ERNST, op. cit.

<sup>7</sup> KAJSER WOLFGANG, op. cit.

mino di ascesa egli tenga costantemente presente la sua natura mortale e non pretenda di conoscere ciò che la divinità non ha creduto opportuno palesargli, finchè essa stessa non vorrà manifestarglisi.

Il giovinetto, che è andato a Sais, in Egitto, per imparare i segreti della saggezza, aveva mostrato ben presto la sua capacità di apprendere, ma era divenuto sempre più esigente, mai pago di quanto aveva acquisito. La sua sete di sapere era aumentata di giorno in giorno nella convinzione che la verità, simile ad un'armonia di suoni o di colori, dovesse essere conosciuta nella sua interezza per essere tale, non potendo, come un qualsiasi altro bene terreno, essere posseduta in maggiore o minore quantità:

« Nimm einen Ton aus einer Harmonie  
Nimm eine Farbe aus dem Regenbogen,  
Und alles, was dir bleibt, ist nichts, solange  
Das schöne All der Töne fehlt und Farben »<sup>8</sup>.

È questa armonia che il giovane brama possedere a qualsiasi costo e, nel giovanile entusiasmo, non intende che, come lo ammonisce il saggio maestro, non è solo un sottile velo a separarlo dalla verità, ma una legge forte e imperscrutabile, per cui nessun mortale solleverà il velo, finchè non lo farà la divinità stessa,

« Kein Sterblicher, sagt sie  
Rückt diesen Schleier, bis ich selbst ihn hebe »<sup>9</sup>.

Il dialogo fra discepolo e precettore mette in evidenza la figura serena, tranquilla, classica del maestro, cui la coscienza non permette nemmeno di pensare alla possibilità di infrangere una legge divina, turbando l'armonia universale, e quella impaziente, ansiosa, ardente, romantica dell'allievo che vuole penetrare, ad ogni costo, il mistero per conquistare la verità.

<sup>8</sup> SCHILLER FR., *Gedichte*, Reclam Verlag, Stuttgart 1959, p. 145:

« Togli una nota da un'armonia,  
togli un colore dall'arcobaleno  
e tutto ciò che ti resta è nulla, finchè  
il bell'insieme dei suoni manca e dei colori ».

<sup>9</sup> SCHILLER, FR., *Gedichte*, op. cit., p. 145:

« Nessun mortale, dice lei  
scosterà questo velo, finchè io stessa non lo solleverò ».



In una sequenza fortemente drammatica, Schiller da la rappresentazione esteriore della lotta che tormenta intimamente il giovane, il quale, entrato nottetempo nella rotonda, dove si trovava il monumento della dea avvolta nel velo, esita a compiere il grave e pur semplice, piccolo gesto che potrà svelargli il grande mistero: ... la luna illumina il monumento con la sua pallida luce, il passo del giovane diventa incerto, mentre dal profondo una voce pare dirgli:

« Unglücklicher, was willst du tun?  
Versuchen den Allheiligen willst du? »<sup>10</sup>.

Questo motivo ricorrente dell'intima voce che parla all'uomo ammonendolo a che non sfidi gli dei, ricordandogli i veri valori cui deve tendere, è una delle caratteristiche più rilevanti della produzione lirica del poeta, così nelle poesie filosofiche e di pensiero *Die Worte des Glaubens*, *Die Worte des Wahns*, *Resignation*.

In quest'ultimo componimento l'intima voce, come invisibile genio, ricorda che alle creature umane non è dato cogliere sulla terra il fiore del piacere e quello della speranza: chi ha goduto dell'uno non potrà godere dell'altro e a chi ha fatto la sua scelta per il fiore della speranza non è dato chiedere altro compenso: La felicità gli verrà solo dalla fede e nella fede! E quali fossero i valori di tale idealità il poeta aveva già indicato nella poesia *Die Worte des Glaubens*: la bontà, la giustizia e la libertà, le quali, vive soltanto nell'intimo della coscienza umana, valgono ad elevare l'uomo ad una condizione superiore.

« Und stammen sie gleich nicht von aussen her,  
Euer Innres gibt davon Kunde;  
Dem Menschen ist nimmer sein Wert geraubt,  
So lang er noch an die drei Worte glaubt »<sup>11</sup>;

Ancora nelle *Worte des Wahns* preciserà che la giustizia e la bontà

---

<sup>10</sup> SCHILLER, FR., *Gedichte*, op. cit., pp. 146-147:

« Sventurato, cosa vuoi fare?  
Tentare l'Onnipotente vuoi tu?

<sup>11</sup> SCHILLER F., *Gedichte*, op. cit., p. 153:

« E se esse non vengono dall'esterno  
Il vostro intimo ve ne dà conoscenza;  
All'uomo non è mai tolto il suo valore  
Finchè egli crede ancora nelle tre parole ».

non sono di questo mondo, aggiungendo:

« So lang er glaubt, dass dem irdischen Verstand  
Die Wahrheit je wird erscheinen,  
Ihren Schleier hebt keine sterbliche Hand,  
Wir können nur raten und meinen »<sup>12</sup>,

per concludere che l'uomo deve aver fede nel bello, nel vero, in quei saldi principi e valori che sente di possedere anche se essi non si palesano all'esterno, innanzi ai suoi occhi mortali: solo lo stolto potrà cercarli fuori, il saggio saprà custodirli in sè, nella certezza di possederli!

« Was kein Ohr vernahm, was die Augen nicht sahn,  
Es ist dennoch das Schöne, das Wahre!  
Es ist nicht draussen, da sucht es der Tor,  
Es ist in dir, du bringst es ewig hervor »<sup>13</sup>.

Ed ancora adesso l'intima voce ammonisce il giovinetto tremante di fronte alla divinità velata, ma invano! egli non ascolta; nella febbre dell'ansia alza, con mano temeraria, il leggero velo e ... cade a terra: non può godere della vista della conoscenza della verità, poichè « giammai si potrà giungere alla verità attraverso la colpa »,

« Weh dem, der zu der Wahrheit geht durch Schuld!  
Sie wird ihm nimmermehr erfreulich sein »<sup>14</sup>.

Infrangendo le leggi della sua natura, lo spirito umano non potrà raggiungere quella serenità e armonia che gli verranno solo dal riconoscimento della propria limitatezza di fronte alla divinità, e della impossibilità di varcare i limiti da questa assegnatigli.

---

<sup>12</sup> SCHILLER, *Gedichte*, op. cit., p. 154:

« Finchè lo straniero (il buono) crede che alla mente mortale  
La verità mai si mostrerà  
Il suo velo non solleverà mano mortale,  
Noi possiamo solo consigliare e opinare. »

<sup>13</sup> SCHILLER, *Gedichte*, op. cit., p. 154:

« Ciò che nessun orecchio colse, nessun occhio vide,  
Pure è il bello, il vero! »  
Esso non è fuori, là lo cerca lo stolto,  
Esso è in te, tu lo paleserai sempre.

<sup>14</sup> SCHILLER, *Gedichte*, op. cit., p. 147.

« Guai a colui che alla verità va con colpa!  
Essa non gli sarà mai propizia! »

Diversa invece la rappresentazione di Novalis. Il suo racconto si svolge ed è condotto in modo tale che la mano che solleverà il velo della dea Iside non sarà considerata sacrilega, nè audace: il gesto sarà compiuto solo quando l'uomo per un lungo e faticoso cammino avrà preso conoscenza per gradi dei misteri della natura, e avrà compreso il linguaggio, l'anima, il significato di questa, giungendo a quel grado di perfezione, in cui la verità potrà palesarglisi. Il giovane Hyazinth del Novalis era vissuto felice e sereno, mai sfiorato da dubbi e problemi, finchè non era venuto un vecchio dalla lunga barba a parlare dei tanti misteri della natura. Da allora il giovinetto aveva sentito il bisogno di conoscere tali misteri e si era messo in cammino per giungere là, dove aveva saputo abitasse la madre di tutte le cose, la vergine velata, verso cui un anelito irresistibile lo spingeva: era andato per valli e boschi, lungo i fiumi e sui monti, verso il misterioso luogo, chiedendo sempre della dea Iside.

Fino a questo punto i due giovani discepoli di Sais, quello di Schiller e quello di Novalis, sembrano muoversi parallelamente verso la stessa mèta; ma subito la situazione cambia, poichè nel componimento del primo, come vedemmo, il giovinetto, conscio di tentare un passo proibito, avanza circospetto nottetempo, invaso da timori e percorso da brividi, mentre nel testo di Novalis Hyazinth procede senza esitazioni, chiedendo a destra e a manca, a uomini, ad animali e a piante, a pietre e a ruscelli, dove potrà trovare la dea Iside. Infatti essa, secondo l'idea novalisiana, può manifestarsi solo a chi giunge a lei attraverso la diretta conoscenza della natura: e si assiste perciò alla progressiva sublimazione dello spirito del giovinetto, che estraneo da principio al mondo circostante, incapace di intendere il linguaggio dei venti, dei cespugli, dei ruscelli, riesce a poco a poco, quasi partecipe della natura, a colloquiare coi fiori e con le fonti che gli additano la via ad Iside.

Hyazinth si addormenta e sogna perchè, come afferma Novalis, « solo il sogno lo potrà condurre alla divinissima ».

In questa affermazione « weil ihn nur der Traum in das Allerheiligste führen durfte »<sup>15</sup>, si trova un nuovo motivo di accostamento del poeta romantico allo Schiller: in questi l'oracolo aveva preconizzato che

---

<sup>15</sup> NOVALIS, *Schriften. Die Lehrlinge zu Sais*, erster Band, herausg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1960, p. 95:

« ... weil ihn nur der Traum in das Allerheiligste führen durfte ».

l'uomo potrà conoscere la verità solo quando la dea lo crederà opportuno, escludendo, in tal modo, la possibilità da parte del mortale di un libero atto di volontà; Novalis affida al sogno la possibilità della rivelazione poichè per l'idealismo magico il mondo del sogno diventa reale. Anche egli esclude in tal modo la partecipazione della cosciente volontà dell'individuo.

« Es dünkte ihm alles so bekannt und doch in nie gesehener Herrlichkeit, da schwand auch der letzte irdische Anflug, wie in Luft verzehrt, und er stand vor der himmlischen Jungfrau, da hob er den leichten, glänzenden Schleier ... »<sup>16</sup>. Qui non si giunge alla verità attraverso la colpa ed il peccato, la mano non trema e il gesto è deciso: « da hob er », « allora egli sollevò »<sup>17</sup>.

Ma il fatto più significativo è che il poeta romantico identifica la verità con l'amore: « ... und Rosenblütchen sank in seine Arme »<sup>18</sup>.

Altrove, e propriamente nei Paralipomena a Die Lehrlinge zu Sais, si legge:

« Einem gelang es — er hob den Schleier der Göttin zu Sais —  
Aber was sah er? Er sah — Wunder des Wunders — Sich selbst »<sup>19</sup>.

Compare così l'altro componente del mirabile trinomio novalisiano, l'io; e questo trinomio verità = amore = io rivela essere tutta l'aspirazione dell'uomo alla ricerca di sè stesso, della conoscenza del proprio io, che si presenta come oggettivazione del soggetto.

È proprio in questa soluzione che sta l'indicazione dei diversi orientamenti filosofici che condizionano l'ispirazione poetica dello Schiller e del Novalis, il quale ultimo avrà certo attinto al motivo offertogli dal maestro per adattarlo e adeguarlo a suo modo, secondo cioè gli schemi dell'insegnamento fichtiano. La tesi del Berger<sup>20</sup>, che giudica la ballata dello Schiller come la prova dell'accostamento del poeta al simbolismo, essendo l'immagine della divinità il simbolo della verità ed emergendo

<sup>16</sup> NOVALIS, op. cit., p. 95.

« Tutto gli parve così noto eppure in una magnificenza mai vista, allora scomparve fin l'ultima traccia terrena come dissolta nell'aria ed egli si trovò innanzi alla divina vergine, allora sollevò il leggero, splendente velo ... ».

<sup>17</sup> NOVALIS, op. cit., p. 95.

<sup>18</sup> NOVALIS, op. cit., p. 95.

<sup>19</sup> NOVALIS, op. cit., p. 110.

<sup>20</sup> BERGER KURT, op. cit., pp. 42-44.

l'essenza allegorica particolarmente quando immagine e fiaba si risolvono nei concetti di colpa e peccato dell'uomo, è assai limitativa. Il suo giudizio definitivo poi nel confronto essenziale fra il Märchen romantico e il componimento allegorico-simbolico è addirittura superficiale.

Il Berger, infatti, afferma, a ragione, che in Schiller « immagine e idea si corrispondono sempre », che « questa identità di idea e immagine, la drammatizzazione ottenuta attraverso la contrapposizione di uomo e divinità in un'azione e il concetto di peccato e espiazione costituiscono il carattere allegorico-simbolico della ballata in questione <sup>21</sup>, ma non riesce a trovare identità allegorica tra idea e immagine nel Märchen romantico.

« Nessun concetto, sta a base dell'immagine » — dice il Berger — « il Märchen di Hyazinth und Rosenblütchen è quindi da intendersi come una similitudine romantica ».

... « L'immagine è solo un simbolo di ciò che non può essere espresso, per ciò che di meraviglioso agisce nella natura o per la divina armonia fra il tutto e la vita umana » <sup>22</sup>.

Ad un esame attento anche nel Novalis si ritrova invece a base dell'immagine un concetto, il concetto della verità, madre nascosta di tutte le cose, « die Mutter der Dinge » <sup>23</sup>; e se, trovandola, il giovanetto trova l'amore e quindi anche se stesso, ciò non prova che si sia limitato a presentire il mistero senza comprenderlo, nè tanto meno che il Novalis non abbia inteso l'intimo significato del grande mistero della natura, e ci abbia dato con l'immagine della dea velata solo un simbolo di ciò che non può essere espresso. Nel trinomio verità = amore = io c'è proprio la spiegazione del mistero della vita umana, della lotta continua per il raggiungimento della verità che è, in fondo, la conoscenza di sè stesso.

ANGELICA ESCHER

<sup>21</sup> BERGER KURT, op. cit., p. 43.

« Bild und Idee entsprechen einander immer ... Diese Identität von Idee und Bild, dazu die Dramatisierung des Motivs durch die Gegenüberstellung von Mensch und Gottheit in einer Handlung, der Gedanke an Frevel und Sühne machen den Charakter dieser allegorisch-symbolischen Ballade Schillers aus ».

<sup>22</sup> BERGER KURT, op. cit., p. 44:

« Kein Begriff lässt sich dem Bilde zugrunde legen, ... des Novalis Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen ist so als romantisches Gleichnis zu verstehen ».

« ... ist das Bild nur ein Gleichnis für Unsagbares, für das Wunder, das in der Natur wirksam ist oder für die heilige Harmonie zwischen dem All und dem Menschenleben ».

<sup>23</sup> NOVALIS, *Die Lehrlinge zu Sais*, op. cit., p. 93.

LA SOPRAVVIVENZA DI  
ALCUNE CREDENZE ANTICHE MARINARESCHES  
NEL POPOLO NEOGRECO

Il popolo greco vivendo per lo più presso il mare, è affiatato con esso, lo ama, lo inneggia nei suoi canti, lo riporta nelle sue leggende, lo personifica nei suoi rumori. L'elemento liquido per esso è «*τροφὸν καὶ πατρίδα καὶ μητέρα*»<sup>1</sup>. Il mondo vegetale ed animale marino con il suo vario atteggiarsi gli tocca il cuore, gli comunica con la sua lingua i propri segreti.

Passando la sua vita in questo ambiente, l'abitante dell'isola o quello del litorale non smette di osservare con interesse ogni cosa che avviene nel mondo acquatico. Queste sue osservazioni interpretate molte volte con una fantasia popolare sono trasmesse da padre in figlio e da figlio in nipote, così che molti di tali «*ἐγκαταλείμματα*»<sup>2</sup> degli antenati sopravvivono sino ai nostri giorni, nonostante i grandi sconvolgimenti politici e religiosi della nazione.

Le credenze popolari marinaresche e piscatorie intorno all'elemento liquido, alle sue onde, al suo fondo, ai suoi spettri, le sue nereidi, al suo mondo vegetale ed animale, sono numerose. Di questa moltitudine riferisco qui pochissime credenze, tracce di un'antichità molto lontana, che hanno resistito alla corruzione degli anni e dei tempi<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> ISOCRATE, *Panegy.* 25.

<sup>2</sup> ARISTOTELE, *Fragm.* 13 (V. Rose).

<sup>3</sup> Una chiara esposizione della sopravvivenza di credenze e di usanze popolari degli antichi tempi fino oggi ha dato il Prof. DEM. PETROPULOS nella sua «*Θεοκρατίτου σιδόλλια ὑπὸ λαογραφικὴν ἔποψιν ἐξημενόμενα*», «*Λαογραφία*» XVIII, 1970, p. 90. Cfr. anche DEM. KREKOUKIAS, *Τὰ προγονιστικά τοῦ καιροῦ εἰς τὴν ἀρχαίαν, τὴν μεσαιωνικὴν καὶ τὴν νεωτέραν Ἑλλάδα*, Atene, 1966, p. 2.

I. LA TRASFORMAZIONE DEL GRANCHIO <sup>4</sup>

Il granchio, con la particolare conformazione del suo corpo, lo strano modo di camminare, la grande forza delle sue chele, la rapidità di movimento nel catturare la preda, il suo nascondersi nei buchi o sotto le pietre e, infine, la sua somiglianza con altri animali, ha attirato l'attenzione degli uomini di mare, e ha dato nutrimento alla fantasia popolare per creare fiabe, leggende e racconti burleschi intorno alla vita di questo strano animale <sup>5</sup>, e lo ha usato nei proverbi <sup>6</sup>, e nelle similitudini, lo ha dato come soprannome e poi cognome ad alcune persone <sup>7</sup>,

<sup>4</sup> Il granchio si chiama, com'è noto, «καρκίνος» e «πάγουσος» in greco antico, «καβρός» più tardi e «κάβουρας» in neogreco. Per le varie credenze degli antichi sulla vita di questo crostaceo vedi D'ARCY THOMPSON, *A glossary of Greek fishes*, London 1948, pp. 105-166 e 193.

<sup>5</sup> Esopo, il gran mitografo dell'antichità greca ha scritto alcune favole intorno alla vita del granchio, come «καρκίνος καὶ ἀλώπηξ», «καρκίνος καὶ μήτηρ», «ὄφις καὶ καρκίνος» (ed. B. E. Perry pp. 366, 398, 449) delle quali echi lontani sono le simili neogreche: «Ὁ κάβουρας καὶ ἡ ἀλειπού» (il granchio e la volpe) (M. LELECOS, *Ἐπιδόριον*, Atene 1888, p. 290. P. KORILOS, *Μῦθοι*, «Λαογραφία» 1 (1909), p. 321; G. GEORGEAKI-L. PINEAU, *Le Folklore de Lesbos*, Paris 1968 (Maison-naive et Larose) pp. 95-96; P. KRETSCHMER, *Der heutige lesbische dialekt*, Wien 1905, p. 492), ὁ κάβουρας καὶ τὸ φίδι (Il granchio ed il serpente) (G. A. MEGAS, *Ἑλληνικά Παραμύθια*, Atene 1956<sup>2</sup>).

<sup>6</sup> Fra i molti proverbi e frasi proverbiali intorno alla vita del granchio, vi sono i seguenti degli antichi: 1) Καρκίνος ὀρθὰ βαδίζειν οὐ μεμάνηκεν ἐπὶ τῶν ἀεὶ ὥσαυτως ἐχόντων περὶ τι φαῦλον, 2) καρκίνον πορεία· ἡ ἀργὴ καὶ δυσδιόρθωλος, 3) καρκίνον δασύποδι συγκρίνεις· ἐπὶ τῶν ἀνόμοια παρατιθεμένων (Vedi *Corpus paroemiographorum Graecorum*, ed. E. A. Leutsch et F. G. Schneidewin, nell'indice alfabetico) e dai neogreci: (1) «Ὁ κάβουρας σὴν τρύπα του εἶναι μεγάλος ἀφέντης» (il granchio è un gran padrone entro il suo buco) (DEM. LOUCATOS, *Νεολληνικοὶ παροιμιόμυθοι* Atene 1972, p. 58, n. 207); (2) «Πονοπατὰ σὰν δούν γάβουραν, ἔσα μβρός κι ἔσα πίσσον» (Esso cammina come il granchio, una volta avanti e l'altra dietro). (CALLIOPE MUSEU - BUGHIUEU, *Παροιμίες τοῦ Λιβητοῦ καὶ τῆς Μάκρης* di Licia dell'Asia Minore, Atene 1961, p. 153, n. 514; (3) Ἐδῶ σὲ θέλω, κάβουρα, / νὰ σαρκῆς στὰ κάβουρα (Ti voglio qui, granchio, come tu salterai i carboni) (GR. PAPACHRISTODULU, *Λαογραφικά σύμμελτα Ρόδου*, «Λαογραφία» 20 (1962), p. 133).

<sup>7</sup> ARISTOF. *Vespe* 1501; *Pace* 781, 864; *Palefato* XXXVIII (XXXIX) (Mythogr. Gr. II, p. 57). FR. MIKLOSICH - J. MÜLLER, *Acta et diplomata graeca medii aevii sacra et profana*, vol. IV, p. 134; G. RIGAS, *Σκιάθου χαϊκος πολιτισμός*, fasc. III, p. 236 ecc.

il cui modo di vivere abbia avuto qualche somiglianza con la vita di questo crostaceo.

Tutto questo era prodotto dall'osservazione popolare. Non mancano però anche le superstizioni e le altre credenze superstiziose e magiche. Lo stesso animale era odiato dai serpenti <sup>8</sup>, le sue chele erano scongiuri contro il malocchio <sup>9</sup> e gli animali feroci <sup>10</sup>, e mezzo per varie azioni magiche <sup>11</sup> e tutto il suo corpo rimedio per varie malattie degli uomini e degli animali <sup>12</sup> e per la fruttificazione di alcuni alberi <sup>13</sup>. La somiglianza infine del granchio nelle chele e nei piedi con lo scorpione diede nutrimento alla « δόξαν τῶν πρεσβυτέρων » <sup>14</sup> che hanno creduto alla trasformazione del granchio in scorpione, quando si trova in condizioni terrestri.

Primo portatore di questa credenza popolare è Nicandro di Colofone, che ci dice:

« αὐτίκα δ'ἀγρευθέντες (οἱ θαλάσσιοι καρκίνοι) ἐνὶ  
γρόνῃσιν ἔδυσαν  
μουδοκόις, ἵνα τέκνα κακοφθόρα τῶνδε θανόντων  
σκορπίοι ἐξεγένοντο κατ'ἔρκεα λωβητῆρες » <sup>15</sup>

<sup>8</sup> Cfr. la favola esopiana « Ὄφις καὶ καρκίνος » (ed. B. E. Perry, p. 398).

<sup>9</sup> Scolia in ARISTOF. *Pluto* 943; *Geopon.* 10, 1, 19; MANUELE FILES, *Versus de animalium proprietate* 724; FED. KUKULÈS, *Καλλικάντζαροι*, *Λαογραφία* 7, (1923), p. 322; G. PAPACHARALAMPOS, *Ἀπὸ τὴν Κυπριακὴν Λαογραφίαν «Κυπριακαὶ Σπονδαὶ»* 3 (1939), p. 29; DEM. CHAVIARÀS, *Συμιακοί*, «*Ζωογράφιος ἀγών*» 1 (1891), p. 212.

<sup>10</sup> *Geopon.* 18, 8.

<sup>11</sup> K. PREISENDANZ, *Papyri graecae magicae* 1 (1928), p. 154, 3; ARM. DELATTE, *Anecdota Atheniensia*, 1 (1927), p. 95.

<sup>12</sup> PLINIO, *Nat. Hist.* VIII, 97 XI, 62. XXXII, 53; XXXII, 82; XXXII, 126; ANTIGONO DI CARISTO, *hist. mirab.* XXXV (41). ELIANO, *Var. hist.* I, 7; DIOSCORIDE, *περὶ ἰοβόλων* 2; KOIRANIDES pp. 112-113 (Ruelle). *Oribasio* III, 186 (Raeder p. 113). ARISTOT. KUSIS, *Περὶ τῶν ἐν ὁδοῦσι παθῶν ἔργον Νεοφύτου τοῦ Προδρομηνοῦ*, «*Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*» VII (1930), p. 356; ARM. DELATTE, *Anecdota Atheniensia* I (1927), p. 114; XEN. ANAGNOSTOPOULOS, *Tà bótaia*, Atene 1961, p. 93.

<sup>13</sup> *Geopon.* 5, 50, 1 segg.

<sup>14</sup> ARISTOT. *Eth. Nicom.* VI, 12 (p. 11436<sup>b</sup> 11).

<sup>15</sup> *Ther.* 794-796; Cfr. anche lo Scoliaista in Nicandr. *Ther.* 791.



In seguito Ovidio ci riporta la continuazione di questa strana credenza diffusa nel popolo romano:

« concavo litoreo si demas brachia cancro,  
cetera supponas terrae, de parte sepulta  
scorpius exhibit caudaque mirabitur unca »<sup>16</sup>.

Plinio, che, come un'ape, radunò dalla bocca del popolo « τοὺς πατέριους λόγους »<sup>17</sup> ci informa su questa strana metamorfosi del granchio:

« Sole cancri signum transeunte et ipsorum cum exanimati sint,  
cropus transfigurari in scorpiones narratur in sicco »<sup>18</sup>.

Lo stesso scrittore ci parla della nascita degli scorpioni dai granchi legati in un mazzo con basilico<sup>19</sup>.

La suddetta credenza sulla trasformazione del granchio marino in scorpione è sopravvissuta fino ad oggi in molti paesi greci, come nelle isole Eubea, Ericussa, Corfù, Creta, Mutilana, Otoni, Paxi, Rodi, Salamina, Leucade e nei paesi litorali di Mani, Trifilia, Acarnania, Peramos ed Artachi di Propodide<sup>20</sup>. Dicono p.e. a Vlichò di Leucade: « Ὅμα πιάσης τὸν κάβουρα ἀπὸ τῆ θάλασσα καὶ τὸν ἀφήκης στὸ σπίτι μέσα, γίνεται σκορπιός (=Quando prendi il granchio dal mare e lo lasci dentro in casa, diventa scorpione)<sup>21</sup>.

Ed in Salamina: Τὸ καβούρι τὸ τρεχαλίτικο ὅταν μείνη στὸ σπίτι, γίνεται σκορπιός (=Quando il granchio litorale resta in casa, diventa scorpione)<sup>22</sup>.

Ed a Ierapetra di Creta: « Οἱ μεγάλοι μαῦροι σκορπιοὶ προτοῦ γερούνε σκορπιοὶ ἦτανε καβροὶ πὺν βγήζανε ὄξω ἀπὸ τῆ θάλασσα γῆ ἀπὸ τοῖ

<sup>16</sup> OVID. *Met.* XV, 369-371.

<sup>17</sup> ARISTOT. *De cael.* II, 1 (p. 284<sup>a</sup> 1).

<sup>18</sup> PLIN. *Nat. hist.* IX, 99.

<sup>19</sup> PLIN. *Nat. hist.* XX, 120. La stessa strana credenza popolare ci riferisce ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etym.* XII, 6, 51.

<sup>20</sup> Dal manoscritto 864, p. 78 del *Lessico storico* (Accademia di Atene).

<sup>21</sup> Da mia collezione.

<sup>22</sup> Da mia collezione.

καβορωχιές τοὺς καὶ ἐν ἐξαναπήγανε ἐκείᾳ πούχει νερό (=I grandi neri scorpioni prima che diventassero scorpioni erano granchi, i quali uscirono fuori dal mare o fuori dai loro buchi e non rientrarono più nell'acqua marina »)<sup>23</sup>.

## II. LE STRANE NOZZE DELLA MURENA

La murena, questo crudele<sup>24</sup> e vorace pesce marino con i denti a doppia fila, è ritenuta dall'uomo il più terribile nemico del mondo acquatico. La forma del suo corpo, l'agilità, le sue inaspettate piratesche apparizioni da buchi oscuri marini, le sue strane apparizioni molte volte quasi fuori dall'acqua sul litorale hanno dato nutrimento alla fantasia del popolo, che ha creduto che questo spaventoso pesce-serpente di mare facesse le sue nozze sulle coste marine con uno sposo ugualmente feroce, la vipera ammodite.

Questa strana credenza è stata trasmessa dal bisnonno al nonno, al padre, al nipote e al pronipote, al popolo marinarese del nostro paese dagli antichissimi tempi e fu inculcata nelle anime popolari come tante altre superstizioni e credenze. Tra gli antichi per primo Aristotele, che raccoglieva ogni « ἀρχαίαν καὶ δημοτικὴν ἐπόλησιν »<sup>25</sup> ci riferisce la suddetta credenza coperta con un involucri scientifico:

« Φασὶ δ'ὅσπερ καὶ τᾶλλα, τὸν μὲν (συνῶρον) ἄρρενα, τὴν δὲ (σύν-  
ραιναν) θήλειαν εἶναι, ἐξέρχονται δὲ ταῦτα εἰς τὸν ξηρόν, καὶ λαμβάνονται  
πολλάκις »<sup>26</sup>.

Anche secondo Nicandro:

« ... κείνην γε (τὴν σύνραιναν) σὺν οὐλοβόροις ἐχέουσι  
θόρονσθαι, προλιποῦσαν ἄλδος νομὸν ἡπείροισι »<sup>27</sup>.

Questa credenza popolare la riportano in seguito anche gli scrittori Oppiano<sup>28</sup>, Eliano<sup>29</sup>, Archelao<sup>30</sup>, Sostrato<sup>31</sup>, Plinio<sup>32</sup>, Ateneo<sup>33</sup>, ed Isi-

<sup>23</sup> Da mia collezione.

<sup>24</sup> Ovid, *Hal.* 27.

<sup>25</sup> *Metaphysica* I, 8 (p. 989<sup>a</sup> 10).

<sup>26</sup> *Hist. an.* V, 10 (p. 543<sup>d</sup> 27-29).

<sup>27</sup> *Ther.* 822-827. Cfr. anche lo scoliasta di Nicandro *Ther.* 823.

<sup>28</sup> *Hal.* I, 554-579. Secondo lo scoliasta di Oppiano (*Hal.* I, 554): *Μύραινά φησιν*

doro di Siviglia <sup>34</sup>, mentre il razionalista Andrea si sforza di dimostrarla come falsa <sup>35</sup>.

Inoltre gli scrittori Basilio di Cesarea <sup>36</sup>, Eustazio di Antiochia <sup>37</sup>, Achille Tazio <sup>38</sup>, Ambrosio <sup>39</sup>, Michele Glycas <sup>40</sup>, Manuele Files <sup>41</sup>, e lo scrittore del Fisiologo <sup>42</sup> e il compositore del romanzo cavalleresco bizantino *Libistro e Rodamne* ci riferiscono la credenza dei loro contemporanei sulle strane nozze della murena.

L'ultimo p.e. così scrive:

« θαύμασε καὶ τὴν σμένοντα πάλε τὴν θαλασσίαν  
ὡς ἀποζάτω ἐκ τὸν βυθὸν διὰ πόθον ἀνεβαίνει  
καὶ μὲ τὸν ὄφιν σμίγεται ἐρωτικὴν ἀγάπην » <sup>43</sup>.

La suddetta credenza naturale sopravvisse fino ad oggi quasi intatta dai secoli con tutti i suoi dettagli nel popolo neogreco. Così in moltissimi paesi marinareschi si crede che la vipera ammodite vada sulla costiera rocciosa e fischia chiamando la murena a nozze strane. E la murena, quando ascolta il fischio del suo amante, diventa animale terrestre, esce

---

ἀκούσασα τὸν τοῦ ὄφεως συριγμὸν ἔξεισιν ἀπὸ τῆς θαλάσσης ταχέως καὶ συμπλέκεται τῷ ὄφει καὶ μίγνεται ».

<sup>29</sup> *De nat. an.* I, 50 e IX, 66.

<sup>30</sup> ARCHEL. frg. XI (*Paradoxographi Graeci*, ed. Westermann p. 16).

<sup>31</sup> Presso ATENEO, *Deipnosoph.* VII, 312°.

<sup>32</sup> *Nat. hist.* IX, 76 e XXXII, 14.

<sup>33</sup> *Deipnosoph.* VII, 312°.

<sup>34</sup> *Etym.* 12, 6, 43.

<sup>35</sup> Presso ATENEO, *Deipnosoph.* VII, 312°.

<sup>36</sup> *Hexaem.* 7, 68 (Migne PG XXIX, 159).

<sup>37</sup> *Hexaem.* VII, 5.

<sup>38</sup> ACHILLE TAZIO I, 18, 3. Cfr. anche OTTO KELLER, *Die Antike Thierwelt*, II, 363.

<sup>39</sup> *Hexaem.* V, 7 (Migne PL 14, 227-8).

<sup>40</sup> *Annales* I, 74 (Bonnae).

<sup>41</sup> *Vers. de anim. propriet.* 1510-1520.

<sup>42</sup> ARM. DELATTE, *Physiologus*, nell'« *Anecdota Atheniensia* » I, (1927), p. 372.

<sup>43</sup> *Libistro e Rodamne* 166-168 (Wagner p. 247). Cfr. anche VINC. ROTOLO, *Libistro e Rodanne, romanzo cavalleresco bizantino*, introduzione e versione italiana, Atene 1965, p. 3, vv. 156-161. Per le varie credenze degli antichi greci e latini intorno a questo strano pesce-serpente marino vedi STEIER, *Muraene*, RE XVI, I, 5, 653-654 e D'ARCY THOMPSON, *Greek Fishes*, p. 163.

dal suo domicilio marino e si intreccia amorosamente con il terribile serpente e dopo questo strano matrimonio si separano e ognuno segue la sua strada; il serpente va nel luogo cespuglioso e la murena nella dimora marina.

Così molti pescatori andando a pesca delle murene fischiano, perchè la sposa marina, la murena, immagina che sia arrivato il suo sposo, ed esca sulla riva, e così il letto matrimoniale divenga tomba amara.

Dai molti esempi neogreci che sono contenuti nelle varie raccolte di numerosi paesi marinari, riporto i seguenti da Parga (Epiro): *Λένε οἱ παραδες πὼς στίς ξεστὲς νύχτες τοῦ καλοκαιριοῦ ἔρχονται τὰ ψίδια στὴν ἀκρογιαλιά καὶ σφυρίζουν στίς σμέρνες. Κι αὐτὲς βγαίνουν ἔξω καὶ ἐρωτεύονται κουλουριασμένες μὲ δαῦτα* (I pescatori dicono che i serpenti nelle calde notti d'estate vengono sulla riva e fischiano chiamando le murene. Esse escono fuori e si accoppiano con questi)<sup>44</sup>.

E da Argitades di Corfù: *Τὸ φίδι ποὺ λὲν ἀστρίτα, βγαίνει σιὸ γκρεμὸ καὶ σουρίζει τοῇ σμέρνας ποὺ ἔναι στὴ θάλασσα. Κ' ἡ σμέρνα νογαίει καὶ βγαίνει ὅξον στὴν ἀμμονδιὰ καὶ σμίγεται. Κ' ἔτσι ἡ σμέρνα γκαστρούνεται μὲ τὸν ἀστρίτα.* (Il serpente che chiamiamo vipera ammodite esce sulla riva e fischia chiamando la murena che sta nel mare. E la murena conosce il suo fischio ed esce fuori sulla spiaggia e si accoppiano. E così la murena è resa gravida dal serpente)<sup>45</sup>.

### III. LA CRUDELTA' DEL POLIPO

Il polipo, «*παμβροτώτατος θηρίων θαλαττίων*», secondo Eliano<sup>46</sup>, ed «*atrocius animal*» acquatico secondo Plinio<sup>47</sup>, non restò inosservato agli uomini di mare, i quali, vedendo che questo vorace animale assale l'aragosta tutta armata e la abbraccia mortalmente con i suoi tentacoli,

<sup>44</sup> Dal manoscritto 846°, p. 54 del *Lessico Storico* (Accademia di Atene).

<sup>45</sup> G. I. SALVANOS, *Λαογραφικά σύλλεγτα ἐξ Ἀργυροῦ Κερκύρας*, «*Λαογραφία*» X (1929), p. 150. La sopradetta ingenua credenza esiste anche oggi nel popolo siciliano. Mi dicono per esempio i pescatori catanesi: «*Ἡ μύρνα ἀκχιάνα supra u scogghiu e ffa l'ammuri co scursuni*». Cfr. anche CASTELLI, *Credenze*, Palermo 1880, P. 11. G. PITRÈ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, p. 365.

<sup>46</sup> *De nat. an.* I, 27 e *Var. hist.* I, 1.

<sup>47</sup> *Nat. hist.* IX, 91.

succhiando il suo liquido carnoso in poco tempo <sup>48</sup>, e divora anche i più duri crostacei ed echinodermi, come i granchi e i ricci di mare, vedendo ancora che nelle tempeste invernali sta chiuso nel suo buco scuro, e dopo la burrasca esce molte volte con uno due o anche più tentacoli tagliati, credettero che questo mostro marino per saziare la sua fame mangiasse anche i suoi organi principali.

La prima testimonianza su questo strano pranzo del polipo ci è data da Esiodo di Ascra:

« ἡματι χειμερίῳ, ὅτ' ἀρόστεος ὄν πόδα τέρδει » <sup>49</sup>.

La stessa credenza sul polipo ci è nota anche dagli antichi scrittori Alceo <sup>50</sup>, Ferecrate <sup>51</sup>, Carneade <sup>52</sup>, Difilo <sup>53</sup>, Aristotele <sup>54</sup>, Antigono di Caristo <sup>55</sup>, Plinio <sup>56</sup>, Plutarco <sup>57</sup>, Ateneo <sup>58</sup>, Eliano <sup>59</sup>, Oppiano <sup>60</sup>, Orapolo <sup>61</sup>, e più tardi dai bizantini Teofilatto Simocatta <sup>62</sup>, Michele Glycas, Giovanni Tzetzes <sup>63</sup> e Manuele Files.

Secondo i due penultimi scrittori Michele Glycas <sup>64</sup> e Manuele Files <sup>65</sup>, i tentacoli divorati dallo stesso polipo ricrescono nel periodo della serenità.

La soprascritta strana credenza esiste, intatta dagli anni, anche oggi presso i marinai, i pescatori ed altri uomini di mare. Secondo gli abitanti di Peramo della penisola Cizicena: « Τ' ἀχαπὸδ' τοῦ χειμῶνα

<sup>48</sup> ARISTOT., *hist. an.* VIII, 2 (p. 590<sup>b</sup> 15 segg.); PLINIO, *Nat. hist.* IX, 185; PLUTARCO, *de soll. an.* 27 (979<sup>a</sup>). OPPIANO, *Hal.* IV 389 segg.; ELIANO, *de nat. an.* IX, 25, X, 38.

<sup>49</sup> *Op. et dies*, 524.

<sup>50</sup> Presso ATENEO, *Deipnosoph.* 316<sup>c</sup>.

<sup>51</sup> Presso ATENEO, *Deipnosoph.* 316<sup>c</sup>.

<sup>52</sup> In STOBEO, *Antholog.* II, 23.

<sup>53</sup> Presso ATENEO, *Deipnosoph.* 316<sup>f</sup>.

<sup>54</sup> *Hist. an.* VIII, 2 (591<sup>a</sup> 1-5).

<sup>55</sup> *Hist. mir.* XX (25).

<sup>56</sup> *Nat. hist.* IX, 87.

<sup>57</sup> *De soll. an.* IX (965<sup>i</sup>) e XXVII (978<sup>i</sup>).

<sup>58</sup> *Deipnosoph.*, 316<sup>c</sup>.

<sup>59</sup> *De nat. an.* I, 27, XVI, 26.

<sup>60</sup> *Hal.* II, 243-246.

<sup>61</sup> ORI APOLLINIS, *Hieroglyphica*, II, 113, Fr. Sbordone 212).

<sup>62</sup> TEOFILATTO SIMOCATTA, ep. 73.

<sup>63</sup> Scolia in ESIODO, *Op. et dies*, v. 522.

<sup>64</sup> *Annales* I, 71 (Bonn).

<sup>65</sup> *Vers. de anim. Propriet.* 1782-1789.

τρώνει ἀπ' τὴ βεῖνα τ' τὰ πλουζάρια τ'» (Il polipo nelle tempeste invernali per la fame mangia i suoi tentacoli)<sup>66</sup>. Anche secondo i pescatori di Chimara di Epiro: «Τὸ χταπόδι τρώνει τὰ μαζάρια του στὸ μεγάλο χειμῶνα, ὅδας πεινάση» (Il polipo mangia i suoi tentacoli nel periodo di gran burrasca invernale, quando ha molta fame)<sup>67</sup>.

Infine il popolo greco riporta anche nei suoi proverbi e nelle sue frasi proverbiali la suddetta credenza sulle crudeli azioni del polipo, quando parla di alcuni uomini che con le loro azioni brutali o con le attività disperate danneggiano se stessi. Ci dicono dunque i nostri antenati il proverbio: «πολύποδος δίκην αὐτὸς ἑαυτὸν καταφαγών»<sup>68</sup> e i loro discendenti odierni continuano:

«Τὸ χταπόδι σὰν πεινάση  
τὸν ἀποκλαμὸ του τρώνει»

(Quando il polipo ha molta fame, mangia i suoi tentacoli)<sup>69</sup> o «Τὸ χταπόδι στὰν δὲν εὔρη τίποτσι ἄλλο γὰ φάη, τρώνει τ'ς ἀποκλαμὸς του» (Quando il polipo non ha niente da mangiare, divora i suoi tentacoli)<sup>70</sup>.

#### IV. LE UOVA DEL RICCIO DI MARE E DEI CROSTACEI

La luna, questo inseparabile doriforo della terra, secondo le credenze del popolo, influisce sulla vita e lo sviluppo di ogni corpo animato e sulla posizione di molti elementi terrestri. Così oltre all'influsso che ha sull'elemento liquido con le maree, e sulle meteore con i cambiamenti di tempo atmosferico secondo le sue fasi<sup>71</sup>, influisce anche

<sup>66</sup> Dal manoscritto 864, p. 9 del *Lessico Storico* (Accademia di Atene).

<sup>67</sup> Da mia collezione. La stessa credenza corre anche per le bocche degli uomini di mare siciliani. Secondo i pescatori di Acicastello, p. es., «U puppu, quannu non avi cchi mangiari, si mangia i ranchi je ssi nni mangia macari tri» (Da mia collezione).

<sup>68</sup> MACARIO VII, 27 (Paroemiogr. Gaeci II, 204).

<sup>69</sup> Dal manoscritto 847, p. 45 del *Lessico Storico* (Accademia di Atene). Cfr. anche «Λαογραφία» 4 (1912-1913), p. 731.

<sup>70</sup> DEM. LOUCATOS, *Κεφαλονίτικα γλωσσικά*, Atene 1952, p. 375.

<sup>71</sup> N. G. POLITIS, *Ἡ σελήνη κατὰ τοὺς μύθους καὶ τὰς δοξασίας τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ*, «Λαογραφικά Σύμμεικτα» 2 (1921), p. 166. DEM. A. KREKOUKIAS, *Τὰ προγλωσσικά τοῦ καιροῦ εἰς τὴν Ἀρχαίαν, τὴν Μεσαιωνικὴν καὶ τὴν Νεωτέραν Ἑλλάδα*, Atene, 1966, pp. 110-115.

sulla vita e sullo sviluppo delle piante, degli animali <sup>72</sup>, anche sullo stesso uomo e sulle sue azioni <sup>73</sup>.

Limitando il nostro argomento alle credenze marine, sappiamo che fin dai tempi antichi si credeva che l'accrescimento o la diminuzione abbia influito parallelamente sulla vita dei pesci « φύσα » <sup>74</sup> e « σελήνη » <sup>75</sup> e dei molluschi, degli echinodermi e dei crostacei, tra questi anche del riccio di mare. Ci informa dunque anche qui il primo gran folclorista Aristotele, che i ricci di mare nei pleniluni sono pieni di uova <sup>76</sup>. In seguito, Antigono di Caristo <sup>77</sup>, Archelao <sup>78</sup> ed Ateneo <sup>79</sup>, interpreti delle credenze popolari, ci dicono che nei periodi di accrescimento della luna — le due prime fasi lunari — aumentano anche le uova di questo echinoderma.

La credenza popolare, ora riferita, sull'aumento e la diminuzione delle uova e delle carni dei ricci di mare e anche di altri echinodermi e crostacei, ci è riportata anche più tardi dai naturalisti Oppiano ed Eliano <sup>80</sup>. Tra questi il primo scrive esattamente:

« ἔνθ' ἂν δ' ὁστρακόρινα, τὰ θ' ἐρπύζουσι θαλάσσην  
πάντα φάτις μηνὸς μὲν ἀεξομένης κατὰ κύκλον  
σαρκὶ περιπλήθειν, καὶ πίονα ναιέμεν οἶκον  
φθινοῦσης δ' ἑξαῦτις ἀφανροτέροις μελέεσσι  
ρικνοῦσθαι τοίη τις ἐνὶ σφίσιν ἐστὶν ἀνάγκη » <sup>81</sup>

La stessa credenza, tratta dalla bocca del popolo, la troviamo in alcuni passi di Cicerone <sup>82</sup>, Lucilio <sup>83</sup>, Orazio <sup>84</sup>, Manilio <sup>85</sup>, Plinio <sup>86</sup>, Gellio <sup>87</sup>,

<sup>72</sup> « Λαογραφία » IV (1912-1913) pp. 315-316.

<sup>73</sup> « Λαογραφία » XI (1934-1937), p. 728, XVI (1956) pp. 72, 208, XVIII (1959) pp. 41-44; 61, XIX (1960) p. 417 ecc. Anche secondo un manoscritto del *Lessico Storico* (Accademia di Atene) gli abitanti di Gortynia (Poloponneso) non mettono le uova sotto la chioccia per covarle, quando la luna è calante. La stessa credenza esiste anche in Sicilia. Cfr. GIUSEPPE PITRÈ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, III, pp. 24-25.

<sup>74</sup> ELIANO, *de nat. an.* XII, 13.

<sup>75</sup> ELIANO, *de nat. an.* XV, 4.

<sup>76</sup> *Hist. an.* V, 12 (p. 544<sup>a</sup> 18-24), *De pant. an.* IV, V (p. 680<sup>a</sup> 31-35).

<sup>77</sup> *Hist. mirab.* CXXIV (137).

<sup>78</sup> ARCHELAO, frg. 10 (*Paradoxogr. Gr.* p. 160, Westermann).

<sup>79</sup> *Deipnosoph.* 74<sup>c</sup>.

<sup>80</sup> *Nat. an.* IX, 6.

<sup>81</sup> *Hal.* V, 589-593.

<sup>82</sup> *De divin.* II, 14 (33) (A. S. Pease 405-406).

Solino <sup>88</sup>, Ambrosio <sup>89</sup>, Palladio <sup>90</sup>, Isidoro di Siviglia <sup>91</sup>, Sesto Empirico <sup>92</sup>, Agostino <sup>93</sup>, Clemente Alessandrino <sup>94</sup>, Basilio di Cesarea <sup>95</sup>, Eustazio di Antiochia <sup>96</sup>, e di un codice astrologico <sup>97</sup>. Tra questi Lucilio ci informa:

« *Luna alit ostrea et implet echinos* » <sup>98</sup>.

Questa credenza è diffusa anche oggi tra i popoli delle isole e gli altri uomini di mare. Tra i molti esempi mi basta riportare i due seguenti: 1) dai profughi di Peramo della penisola Cizicena: « Ὅταν γιομώση τὸ φεγγάρι, γιομῶς νκ' ἢ ἀχινοὶ ἀβγά. Ὅταν εἶνι ξιφιγγάρουμα, δὲν ἔχ' ἅ τίποντα μέσα τ'ς. Τοὺ ἴδιον καὶ τὰ μύδια ». (= Quando è plenilunio, i ricci di mare sono pieni di uova. Quando è luna calante, i ricci non hanno nessun uovo. Lo stesso avviene anche per le vongole <sup>99</sup> e 2) dai pescatori di Ydra: « Τὸ φεγγάρι ὅταν εἶναι γιομᾶτο, ἔχουνε τὰ καβούρια καὶ οἱ ἀχινοὶ ἀβγά καὶ ὅταν εἶναι στὴ χάση, δὲν ἔχουν τίποτα » (Nel plenilunio i granchi e i ricci di mare sono pieni di uova e al contrario essi sono vuoti quando è luna calante) <sup>100</sup>.

DEMETRIO A. KREKOUKIAS

<sup>83</sup> *Satiren* 1224-25 (Krenkel).

<sup>84</sup> *Sat.* II, 4, 30.

<sup>85</sup> MANILIO II, 93-95.

<sup>86</sup> *Nat. hist.* IX, 164. Cfr. anche II, 109.

<sup>87</sup> GELLIO, *Noct. Att.* XX, 8, 4.

<sup>88</sup> SOLINO, *Polystor.* LIII, 23.

<sup>89</sup> *Hexaem.* IV, 29.

<sup>90</sup> *Opus agriculturæ* XIII, 6, 1. Cfr. anche OTTO KELLER, *Die antike Thierwelt*, II, 573.

<sup>91</sup> *Etym.* XII, 6, 48.

<sup>92</sup> *Sext. Emp.* IX, 79.

<sup>93</sup> *De civ. dei* V cap. 6.

<sup>94</sup> *Protrept.* IV, 45 p.

<sup>95</sup> *Hexaem.* VI, 10 (Migne P. G. XXIX, 144).

<sup>96</sup> *Hexaem.* in MIGNE P. G. XVIII, 721<sup>c</sup>.

<sup>97</sup> *Catal. cod. astrol. Graec.* V, I, 110.

<sup>98</sup> *Satiren* 1224-25 (Krenkel).

<sup>99</sup> Dal manoscritto 864, p. 103 del *Lessico Storico* (Accademia di Atene).

<sup>100</sup> Da mia collezione. Infine, secondo i pescatori siracusani: « Quannu c'è a luna china i ricci sunu auati » (Da mia collezione). Cfr. anche G. PITRÈ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano* III, pp. 23 e 313.



✱

---

---

**Prof. GIUSEPPE GIARRIZZO, *Direttore responsabile***

Finito di stampare il 28-12-1973 nella Tipografia dell'Università di Catania  
Autorizzazione 6 VII 1948 n. 25 del Registro Periodici del Tribunale di Catania

---

Proprietà letteraria - Registro pubblico generale delle opere protette, n. 1/037303



# PUBBLICAZIONI

DELLA FACOLTA DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

- |                                                                                                                  |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 1) S. BOTTARI. L'architettura della Contea . . . . .                                                             | (esaurito) |
| 2) C. MUSUMARRA. La prima raccolta di canti popolari siciliani . . . . .                                         | (esaurito) |
| 3) B. PANVINI. Giraldo di Bornelh . . . . .                                                                      | » 2.500    |
| 4) S. BOTTARI. Il maestro di S. Martino . . . . .                                                                | (esaurito) |
| 5) G. FASOLI. Cronache medioevali di Sicilia . . . . .                                                           | (esaurito) |
| 6) G. ACNELLO. Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia . . . . .                                           | » 1.500    |
| 7) L. BELFIORE. La Basilica di Murgo . . . . .                                                                   | » 2.500    |
| 8) G. PICCITTO. Per un moderno vocabolario siciliano . . . . .                                                   | » 1.500    |
| 9) A. PELLEGRINI. Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung . . . . .                             | » 2.500    |
| 10) G. NATALI. Gabriele D'Annunzio e gli scrittori italiani . . . . .                                            | » 1.500    |
| 11) Le rime di Bonifacio Calvo, a cura di F. BRANCIFORTI . . . . .                                               | » 3.000    |
| 12) R. M. RUGGERI. Umanesimo classico e Umanesimo cavalleresco italiano . . . . .                                | » 1.000    |
| 13) B. PANVINI. Il ritmo cassinese . . . . .                                                                     | » 1.000    |
| 14) V. CHAUVET. Manzoni - Stendhal - Hugo e altri saggi su classici e romantici, a cura di C. CORDIÉ . . . . .   | » 4.000    |
| 15) C. MUSUMARRA. Vigilia della narrativa verghiana . . . . .                                                    | (esaurito) |
| 16) S. SANTANGELO. Dante e i Trovatori provenzali . . . . .                                                      | » 4.000    |
| 17) M. MARIANELLI. Rudolf Borchardt e la restaurazione creatrice . . . . .                                       | (esaurito) |
| 18) L. B. ALBERTI. De Statua, introduzione di O. MORISANI . . . . .                                              | » 1.500    |
| 19) M. MARIANELLI. Appunti su Novalis . . . . .                                                                  | » 2.000    |
| 20) T. WATSON. Ἐκατομπαθία, (1582), a cura di C. G. CECIONI . . . . .                                            | » 3.000    |
| 21) V. GASTALDI. Jean-Pierre Camus . . . . .                                                                     | » 3.000    |
| 22) C. CORDIÉ. « Gian Pietro da Core » e la società italiana della fine dell'Ottocento . . . . .                 | » 3.000    |
| 23) M. R. CATAUDELLA. Atene fra il VII e il VI secolo. Aspetti economici e sociali dell'Attica arcaica . . . . . | » 4.000    |
| 24) N. MINEO. Profetismo e apocalittica in Dante . . . . .                                                       | » 4.000    |
| 25) F. RENDA. Bernardo Tanucci e i beni dei Gesuiti . . . . .                                                    | » 3.000    |
| 26) Concordezza dei « Colloqui » di G. Gozzano a cura di G. SAVOCA . . . . .                                     | » 3.500    |
| 27) M. MAZZA. Lotte sociali e restaurazione autoritaria nel 3° sec. d.C. . . . .                                 | » 8.000    |